MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 832 8

ML
410
W3S4

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

WEBER

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur honoraire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 9 fr.
Ouvrage couronné par l'Institut.)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE 1 vol. in-8°. 16 planches hors texte. Prix . . . . . 12 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix. . . . . 20 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 18 fr.
Qu'est-ce que la Musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8 16 pl. hors texte. . . 12 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

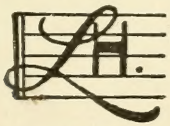
WEBER

PAR

GEORGES SERVIÈRES

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

1925

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

ML
410
W3S4

WEBER

I

Carl-Maria von Weber naquit à Eutin, petite ville du Holstein, le 18 décembre 1786, du second mariage de Franz-Anton von Weber avec Genoveva von Brenner.

Weber (tisserand) est un nom roturier très répandu en Allemagne, mais Franz-Anton avait la particule, l'Empereur ayant conféré, pour services rendus à la cause catholique, le titre de *Freiherr* (baron) à Jean-Baptiste Weber (1550-1642), docteur *in utroque jure*, historien de la Haute-Autriche, à qui la famille du compositeur fait remonter son origine. Le titre et une partie des biens de Jean-Baptiste passèrent à son frère Jean-François-Xavier. Ce dernier avait le goût de la musique et des représentations théâtrales. Puis la trace de la famille disparaît jusqu'en 1738 ; mais on retrouve, à cette époque, la lignée des Weber en un certain Fridolin de Weber, intendant de la maison de Schönau et Wiesenthal. Il jouait du violon, chantait et touchait de l'orgue. De ses deux fils, l'aîné, Fridolin, fut le père de Constance Weber, la chanteuse qui devint la femme de Mozart et

de trois autres filles, toutes cantatrices ; le cadet, Franz-Anton, né en 1734, fut celui de Weber.

Passionnés pour la musique l'un et l'autre, ils furent engagés par l'Électeur palatin Charles-Théodore, qui les appela à Mannheim où il formait une troupe d'opéra et un orchestre. Fridolin quitte bientôt la carrière musicale pour devenir conseiller privé et juge de district ; Franz-Anton montre du goût pour l'état militaire, obtient le grade d'enseigne, est blessé à Rossbach, puis il se dégoûte du métier des armes et, grâce à la protection du commandant de la garde palatine, le général-major baron de Weichs, il entre comme surnuméraire à la perception des impôts d'Hildesheim. Le conseiller Fumetti, chef de cette administration, avait une jolie fille. Le bel officier tourne la tête à Thérèse Fumetti et l'épouse après la mort du père (1758).

Devenu riche par son mariage, en possession de la charge de son beau-père, il pouvait mener une vie tranquille dans la paisible petite cité ecclésiastique. Mais le démon de la musique le reprend ; sa négligence à remplir ses devoirs administratifs fait scandale, et le prince-évêque, Clément-Auguste, le congédie en 1767 avec une pension. Franz-Anton vécut à Hildesheim jusqu'en 1773. Sa femme lui avait donné huit enfants ; il en perdit trois, en bas âge. Dans chacun de ses fils il voyait la promesse d'un grand homme futur. Poussé par l'esprit d'aventure, il quitte Hildesheim, se produit en public comme joueur de viole. En 1778, on le trouve directeur de la scène à Lubeck, ayant mangé sa fortune.

L'année suivante, le prince-évêque de Lubeck-Eutin[1], Frédéric-Auguste, le choisit pour *kapellmeister*. En 1782, la chapelle du prince est réduite et Franz-Anton admis à pension. Sa femme étant morte en 1783, il se remet en voyage. Ses deux aînés, Fridolin et Edmond, avaient appris, avec un professeur mecklembourgeois, les éléments de la musique. Pour cultiver leurs dispositions naturelles, il se rend à Vienne et leur donne comme maître Joseph Haydn.

Mais l'inflammable officier ne pouvait rester longtemps veuf. A Vienne, il sut plaire, lui quinquagénaire, à la fille de son hôte, Geneviève de Brenner, âgée de seize ans. Il l'épousa le 20 août 1785 et ramena sa jeune femme à Eutin. Il obtint cette fois le privilège de *stadtmusikus* (musicien de ville) ; c'est-à-dire que dans la contrée ne se pouvait donner concert ou danse sans qu'une rétribution lui fût versée. Toutefois sa fonction ne l'enrichit pas et même lui valut maintes contrariétés. Après avoir cédé sa pension pour une somme de 900 thaler, il quitta Eutin au printemps de 1787, c'est-à-dire quelques mois à peine après la naissance deCarl-Maria. Au grand déplaisir de sa femme dont les principes moraux réprouvaient la vie de théâtre, il partait avec une troupe nomade dont ses fils musiciens, sa belle-fille, sa sœur Adélaïde et sa fille Josepha formaient le noyau. Sa pre-

[1] L'évêque de Lubeck était en ce temps-là possesseur d'une principauté dite de Lubeck, avec Eutin pour chef-lieu. Cette principauté fut sécularisée en 1802 et attribuée alors au grand-duc d'Oldenbourg. Voir *La région d'Eutin*, dans *Cités d'Allemagne*, par Georges Servières, 1 vol. in-18, Paris, 1902. Fasquelle.

mière étape le mena à Hambourg, où il organisa sa troupe et se fit recevoir dans une loge de francs-maçons.

Cette vie errante, Franz-Anton la mena durant trois années. On sait qu'il se rendit à Trèves, séjourna à Mannheim et à Nuremberg. Pendant ce temps, la dolente et maladive Geneviève de Brenner donnait ses soins maternels à son cher Carl-Maria. Enfant débile, atteint d'une faiblesse dans le haut du fémur, Weber resta presque impotent pendant quatre ans. Inapte à prendre part aux jeux de son âge, tout au moins à ceux du plein air, il fréquentait, dans les coulisses, les enfants des acteurs et des musiciens. Les décors de théâtre bornaient son horizon, de sorte qu'il se trouva initié de bonne heure à toute la machinerie scénique. Sa mère y gagnait de le garder auprès d'elle ; elle s'attachait à former le cœur et l'esprit du jeune Carl-Maria.

Dans l'histoire d'un talent d'artiste, il est rare que l'on n'ait pas à signaler quelque obstacle opposé par la famille à la vocation qui se déclare. Habituellement, les parents cherchent à l'entraver au nom des traditions du nom, des préjugés bourgeois, de l'intérêt pécuniaire même de l'adolescent. Franz-Anton fit montre d'une sottise peut-être plus grave par les résultats qu'elle pouvait produire. L'idée fixe de ce père vaniteux était de faire de son fils un enfant-prodige, un nouveau Mozart.

Fridolin de Weber fut donc chargé d'apprendre à son jeune frère la musique et le violon. Il s'y prenait brutalement, sans succès; il aurait même tenu ce propos : « Carl, tu peux être tout ce que tu voudras, excepté mu-

Cliché Giesler.

MAISON NATALE DE WEBER, 48, LUBECKERSTRASSE, EUTIN

Sur la façade, une plaque de fonte porte une inscription commémorative et la devise de la famille Weber : *Resurgam.*

sicien! » Désespérant d'en faire un exécutant passable, on mit Carl-Maria à l'étude du dessin, de la peinture, de la gravure.

Avec sa troupe de comédiens, Franz-Anton parcourait successivement les petites villes de la Saxe et de la Bavière, Weimar, Erlangen, Nuremberg. En 1796, cette vie errante l'avait conduit à Hilburghausen. Pendant un séjour que la santé de sa femme le força de faire en cette ville, Franz-Anton eut occasion de se lier avec Jean-Pierre Heuschkel, *kapellmeister* du duc de Meiningen, qui s'intéressa au jeune Weber et proposa de lui enseigner le piano et l'harmonie.

Grâce aux leçons de Heuschkel, Weber apprit le rudiment, la technique du clavier et parvint à l'égal perfectionnement des deux mains. Il rendit plus tard, dans son autobiographie, justice à ce maître de ses jeunes années.

Le second fut Michel Haydn, qui dirigeait à Salzbourg une école de musique religieuse où Mozart avait étudié. En 1797, Franz-Anton était venu rejoindre sa troupe à Salzbourg. Weber apprit avec Michel Haydn le contrepoint et la fugue, ainsi qu'en témoigne sa première œuvre, six fughettes, dédiées à son frère Edmond qui était marié et vivait à Cassel.

Peu de mois après, Weber a le malheur de perdre sa mère ; une maladie de poitrine enlève la triste jeune femme qui lèguera à l'artiste sa mélancolie, sa mysticité religieuse et le germe du mal dont il mourra prématurément. Weber adorait sa mère, il voyait en elle

un ange gardien et il l'oppose, dans ses souvenirs d'enfance, à son père qu'il aimait et estimait peu.

A la fin de 1798, Franz-Anton quitta Salzbourg pour Munich. Le prince Charles-Théodore, devenu souverain de la Bavière, ayant transporté dans sa capitale sa chapelle de Mannheim, l'ancien officier de la garde palatine espérait probablement obtenir sa protection pour son fils. Michel Haydn avait adressé le jeune Weber à un théoricien nommé Grätz, qui le confia aux soins d'un de ses élèves, J. Népomucène Kalcher. En même temps, Carl-Maria suivait les leçons d'un certain Valliser, qui avait fait une carrière de chanteur en Italie sous le nom de Valesi. Le premier le familiarisa avec le contrepoint et l'écriture à quatre parties ; le second avec la musique vocale et le chant dramatique. Même dirigé par ces deux maîtres, Weber était encore bien novice dans la technique. Néanmoins, tout à son idée fixe de façonner un enfant-prodige, son père déclarait géniales ses premières œuvres et le poussait à écrire prématurément. Weber produisit alors quelques compositions instrumentales, une messe et un opéra sur un sujet bouffon, *Le Pouvoir de l'Amour et du Vin.*

En cherchant un éditeur pour les compositions précoces de son jeune fils, Franz-Anton entra en relations avec Aloys Sennefelder, l'inventeur de la lithographie, qui avait fait auparavant métier de pianiste et de chanteur. Mis en apprentissage chez Sennefelder, Carl Maria se servit du nouveau procédé pour tirer sa deuxième œuvre : *Six variations pour le piano sur un*

thème original. Les autres compositions de cette époque, la messe et l'opéra, furent détruits d'une manière assez mystérieuse. Les manuscrits se trouvaient dans l'habitation de son maître Kalcher ; l'armoire qui les contenait brûla et l'enfant superstitieux vit dans cet accident comme une indication d'avoir à abandonner la musique. Il s'adonna dès lors entièrement à l'art de Sennefelder.

Les productions de Carl-Maria en musique et en lithographie n'avaient pas obtenu le succès immédiat qu'avait espéré l'amour-propre de Franz-Anton. Le père et le fils quittèrent donc Munich et, après un nouveau voyage, se fixèrent à Freiberg, en Saxe. Ce chef-lieu d'un district minier lui ayant paru propice pour l'exploitation du procédé nouveau que le jeune Weber avait même perfectionné, Franz-Anton se proposait d'y ouvrir un atelier lithographique. Mais bientôt cette besogne d'artisan répugna à Carl-Maria qui revint à la musique.

A Carlsbad, les Weber avaient fait la connaissance d'un chevalier de Steinberg, poète, comédien et directeur de la troupe dramatique de Freiberg, qui offrit au jeune compositeur un livret d'opéra de sa façon : *Das stumme Waldmädchen* (la jeune fille muette de la forêt). Revenu à Freiberg après une tournée de concerts, Weber se mit à l'œuvre. Il eut bientôt achevé sa partition qui fut exécutée d'abord à Chemnitz, en octobre 1800, puis le 24 novembre à Freiberg.

Ici encore, Franz-Anton, dans sa hâte à forcer le succès, joua un mauvais tour à son fils. Non seulement, avant la représentation, il avait fait insérer dans les

journaux une note où il représentait celui-ci comme l'élève favori de Haydn, sans dire s'il s'agissait de l'illustre compositeur Joseph Haydn, ou de son frère Michel, mais, après la première, il eut la maladresse d'engager, au nom de l'auteur, une polémique assez vive dans une gazette contre les autorités musicales du lieu, accusant la cabale et aussi l'incurie du *cantor* Fischer. Dans une petite ville, cette forfanterie et ce prurit de publicité ne pouvaient que produire un mauvais effet, rendre la position difficile au jeune musicien. Les Weber durent quitter Freiberg et retournèrent à Salzbourg où Carl-Maria retrouva son ancien maître. C'est là qu'il publia son op. 3 : *Six pièces à quatre mains.*

Dans l'été de 1802, Franz-Anton avait entrepris un voyage artistique dans l'Allemagne du Nord. Son fils avait alors quinze ans, il était devenu bon pianiste. Leur tournée de concerts les ramena à Eutin où ils restèrent deux semaines et où Weber fut présenté au poète Henri Voss dont il mit en musique quelques poésies. A Hambourg, il avait écrit son premier *lied : Die Kerze.* Par Hilburghausen, Cobourg, ils revinrent à Augsbourg où le prince-évêque Clément-Auguste leur fit bon accueil. Edmond de Weber, qui était directeur du théâtre de cette ville, y fit jouer, en mars 1803, *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins) opéra de genre que Carl-Maria avait écrit l'année précédente sur un texte tiré d'un roman de Cramer. L'ouvrage n'eut pas de succès.

Dans ses pérégrinations, Weber avait lu beaucoup

d'œuvres musicales et d'écrits théoriques, notamment le traité de Kirnberger ; mais ces lectures le plongeaient dans un abîme de perplexités sur le style à adopter. Il sentit d'instinct ce qui lui manquait, car il tourna les yeux vers Vienne qui était alors un centre essentiellement musical.

Bien que le vieux maître fût alors sur son déclin, les leçons de J. Haydn auraient été peut-être plus profitables à Weber que celles de l'abbé Vogler à qui il fut présenté par Johann Gänsbacher, un officier de chasseurs tyroliens passionné pour la musique, dont il avait fait la connaissance et qui devint son ami intime, bien que plus âgé de huit ans. L'abbé consentit à prendre comme élève le protégé de Gänsbacher et Weber s'attacha aussitôt à lui.

Singulière figure que celle de ce Vogler, moins célèbre comme compositeur que comme pédagogue et théoricien ! Ancien chapelain et maître de chapelle à Mannheim (en 1777) de l'Électeur Charles-Théodore, il avait voyagé en France, en Angleterre, en Italie, en Grèce et visité l'Orient; il avait été *kapellmeister* de la Cour, à Stockholm (en 1786). De même que certain abbé du XVIIIe siècle, « il dînait de l'église et soupait du théâtre ». Il avait écrit plusieurs opéras dont l'un, *la Kermesse*, eut l'honneur de faire fiasco à Paris, en 1783, et de nombreuses compositions religieuses. Il jouait fort bien de l'orgue (il avait même inventé un orgue portatif appelé *orchestrion*, qu'il emportait avec lui dans ses voyages), mais il n'était pas exempt de charlatanisme. Aussi rédigeait-il pour ses concerts d'orgue des pro-

grammes ainsi conçus : *La Mort du duc Léopold, la Chute de Jéricho, le Jugement dernier, Bataille navale*, etc... Grâce à la double autorité que lui donnaient son savoir et sa dignité ecclésiastique, il avait un grand ascendant sur ses élèves.

Sur le conseil de l'abbé, Weber eut la sagesse de renoncer à écrire provisoirement des compositions importantes et de se consacrer, sous sa direction, à l'étude attentive des œuvres des grands maîtres. Ils les disséquaient ensemble sous le rapport de la construction, du développement des idées, des procédés employés ; par ce travail d'analyse, Weber s'efforçait d'acquérir les connaissances techniques qui lui manquaient. Pendant son séjour à Vienne, il fréquenta les musiciens en renom, Hummel dont il admirait fort le jeu, Salieri, Gyrowetz, et d'autres ; il menait joyeuse vie avec les officiers et les jeunes artistes.

Cette existence se serait peut-être prolongée davantage si, à la demande du professeur Rhode qui le priait de lui adresser un sujet capable de faire un *kapellmeister* pour le théâtre national de Breslau, l'abbé Vogler n'avait désigné pour cet emploi son élève Weber.

Tout autre que Carl-Maria eût été intimidé à l'idée de prendre, à l'âge de dix-sept ans, la direction d'un orchestre dans un théâtre lyrique. Mais ce milieu n'était pas nouveau pour lui. Depuis son enfance, il avait vu de près les acteurs et les musiciens. Affronter la vanité des uns, la susceptibilité des autres, ne lui faisait pas peur... Malgré sa jeunesse, il parvint bientôt à

Cliché Giesler.

CHATEAU ET PARC D'EUTIN

Ancienne résidence des princes-évêques de Lubeck, aujourd'hui au grand-duc d'Oldenbourg.

obtenir leur confiance ; toutefois les innovations qu'il se permit (il imagina par exemple une disposition nouvelle, à l'orchestre, des instruments à vent) froissèrent quelques personnalités artistiques.

Heureusement pour lui, Weber rencontra aussi des appuis : le professeur Rhode, qui lui demanda sa collaboration, le commerçant Zahn pour lequel il écrivit la *Romanza siciliana* pour flûte. F.-G. Berner, théoricien habile, organiste, pianiste et compositeur, lui donna des conseils, le prit sous sa protection et devait même lui sauver la vie. Un soir, abusé par l'obscurité, l'artiste avait bu à une bouteille d'eau-forte qu'il avait prise pour du vin. Berner le trouva chez lui inanimé, la gorge brûlée, et lui porta secours. Weber resta malade de cet accident pendant deux mois et faillit perdre la voix. Après quoi, n'ayant pas consenti à ratifier les réductions opérées en son absence dans le personnel de l'orchestre, il dut se démettre de son emploi.

Obligé de donner des leçons pour vivre et gravement endetté pour avoir voulu continuer à Breslau l'existence dissipée qu'il menait à Vienne, Weber se serait trouvé dans une situation très critique si, par une mélomane, Mlle de Bélonde, il n'avait fait la connaissance de la duchesse de Wurtemberg, épouse du duc Eugène, qui habitait le château de Carlsruhe en Silésie.

Ce prince magnifique venait de rebâtir son palais et d'y faire construire un théâtre. Il consentit à confier les fonctions de *kapellmeister* au jeune Weber et le recueillit à Carlsruhe, ainsi que Franz-Anton dont un essai manqué

de gravure sur cuivre venait d'obérer la situation, et sa sœur Adélaïde. Cette hospitalité de grand seigneur, Weber la payait en travaux pour la chapelle du prince. Les plus importants sont deux symphonies, en *ut* majeur l'une et l'autre, les seules que Weber ait écrites.

Admirablement accueilli chez des hôtes sympathiques et bienveillants, Weber aurait pu vivre là quelques heureuses années, comme Haydn chez le comte Esterhazy, si les désastres de la campagne de 1806 n'avaient ouvert les provinces orientales de la Prusse à l'invasion des armées françaises. Dès le mois de septembre, le duc Eugène de Wurtemberg avait été rappelé sous les drapeaux, comme général de cavalerie au service prussien. L'angoisse régnait au château de Carlsruhe. La chapelle étant désorganisée, son chef n'avait plus de raison d'être. Mais le duc Eugène avait eu la généreuse idée d'adresser Weber à son frère, Louis, qui l'accepta en qualité de secrétaire intime. Le 1er août, Weber, arrivé à Stuttgard après des étapes très lentes, prenait son service chez le duc Louis de Wurtemberg.

Il y avait, entre les deux frères, un contraste complet : le duc Eugène était un homme distingué, aux goûts élevés, épris d'art; le duc Louis un oisif vulgaire, porté à la débauche, dissipateur, toujours à court d'argent, peu scrupuleux sur les moyens de s'en procurer, obligé le plus souvent de faire appel à la bourse de leur frère, le roi Frédéric Ier. Comme il avait un train de maison important et dispendieux, les fonctions d'intendant de sa cassette ne constituaient pas une sinécure. L'occupation

principale du secrétaire consistait à faire patienter les créanciers du prince ou à expliquer à l'irascible souverain les besoins et les anxiétés de son maître.

Dans la société d'un prince débauché et de ses compagnons de plaisir, Weber continua l'existence frivole et dissipée en laquelle il se complaisait depuis son séjour à Vienne. Il eut une liaison avec une chanteuse du théâtre, Margarethe Lang, à qui est dédiée sa Polonaise en *mi* ♭ majeur.

Le séjour de Weber à Stuttgard ne fut pas sans produire d'heureux résultats au point de vue du développement intellectuel de l'artiste. Il y connut les rédacteurs du *Morgenblatt*, dont l'un, Reinbeck, devint son collaborateur pour des *lieder* et le célèbre sculpteur Danecker. Le bibliothécaire Lehr l'introduisit à la Bibliothèque royale où il étudia de préférence les œuvres philosophiques de Kant, de Wolff et de Schelling et compléta son instruction littéraire. Le maître de chapelle de la Cour, Danzi, l'initia à l'art du chant et à la rythmique dans la musique instrumentale.

Chargé de l'éducation musicale des fillettes du duc Louis, Weber fut amené à composer plusieurs morceaux de piano faciles à quatre mains pour les petites princesses. Les Variations sur le thème de la romance italienne : *Vien quà, Dorina bella !* le *Momento capriccioso* sont aussi de ce temps. Il élabora la cantate : *Der erste Ton* (Le Premier son), sur un poème relatif à la création de la musique que lui avait donné le critique Rochlitz. Avec la collaboration du librettiste Hiemer,

il transforma *Das Waldmädchen* en *Sylvana* et compléta sa petite partition d'intermèdes pour la comédie de Schiller, *Turandot*, à laquelle il donna pour prélude une *Ouverture chinoise* écrite en Silésie.

Tandis qu'on répétait *Sylvana* au théâtre, se produisit une catastrophe qui eut une influence capitale sur la destinée de Weber. De plus en plus obéré, son père, qui, en 1809, lui était arrivé avec ses deux chiens, tombait à sa charge. Vers la fin de l'année, sur une somme assez importante que Weber, comme secrétaire du duc Louis, était chargé de faire parvenir à l'homme d'affaires du prince en Silésie, Franz-Anton s'était approprié cent florins pour acquitter une dette personnelle. Obligé de combler le déficit, l'artiste cherchait vainement à contracter un emprunt de mille florins. Un ancien domestique de Franz-Anton se fit fort d'obtenir à Weber le prêt qu'il sollicitait. Il sut persuader à un aubergiste nommé Höner que son fils échapperait à la conscription s'il mettait à la disposition du secrétaire les mille florins. En effet, l'affectation à un emploi de la Cour conférait par elle-même la dispense du service militaire, privilège très appréciable à une époque où l'entrée du Wurtemberg dans la Confédération du Rhin le contraignait à fournir sans cesse des conscrits à Napoléon. Cette exemption était alors trop précieuse pour que certaines familles ne fussent pas disposées à l'acheter. Le prince et son entourage percevaient ainsi un impôt fructueux. L'aubergiste prêta donc la somme demandée, mais son fils n'en fut pas moins déclaré bon pour le ser-

vice. Indigné, le père déposa une plainte en escroquerie.

Le 9 février 1810, la répétition de *Sylvana* au théâtre fut interrompue par l'entrée des gendarmes qui se saisirent de Weber et le jetèrent en prison. Par rancune de quelques gamineries peu protocolaires, le roi affecta de lui imputer le fait de prévarication, bien que Weber fût resté étranger à l'escroquerie. L'enquête que Frédéric Ier conduisit lui-même découvrit les ramifications de l'affaire ; celle-ci menaçait de compromettre le duc Louis. Par crainte du scandale qui allait éclabousser sa famille, le souverain fit relâcher Weber, mais le bannit de son royaume, ainsi que son père... Pour un délit dont il était innocent, Carl-Maria avait passé seize jours en prison. Cette humiliante aventure lui inspira des réflexions salutaires ; elle le mûrit subitement, et l'orienta vers la véritable vocation de sa vie.

Parmi les amis que Weber s'était faits à Stuttgard, plusieurs lui témoignèrent leur attachement lorsque, reconduit avec son père à la frontière du royaume, il vint se réfugier à Mannheim. Le *kapellmeister* Danzi lui donna des lettres de recommandation pour son homonyme le juriste Gottfried Weber, renommé comme théoricien musical, ainsi que pour le beau-frère de celui-ci, Alexandre de Dusch, qui jouait du violoncelle. Ces relations se changèrent bien vite en une intimité artistique. Les trois amis se consultaient sur leurs productions, se soutenaient dans les journaux, faisaient des excursions joyeuses dans la vallée du Neckar. C'est à Heidelberg

que Weber fit exécuter sa cantate : *Le Premier son* (2 avril 1810).

Mais il quitta bientôt Mannheim pour Darmstadt où son ancien maître, l'abbé Vogler, dirigeait la chapelle du grand-duc Louis Ier, passionné pour la musique. Chez son professeur de composition, Weber retrouva son camarade de Vienne, Gänsbacher, avec lequel, depuis 1810, il entretint une correspondance assez suivie que l'on a publiée. Vogler avait aussi comme élève un jeune israëlite, Jacob-Liebmann Beer, fils d'un banquier de Berlin, et qui devint plus tard célèbre sous le nom de Meyerbeer. Bien que Weber, son aîné de cinq ans, ait été très lié avec ce condisciple, au point que, lorsqu'il se rendait à Berlin, il était toujours l'hôte de la famille Beer, nous ne possédons pas ses lettres à Meyerbeer.

En septembre, il se rendit à Francfort, à l'occasion de la prochaine représentation de *Sylvana*, revit l'actrice qu'il avait aimée à Stuttgard, Margarethe Lang, mais le charme était rompu. Il remarqua au contraire la jeune et gracieuse Carolina Brandt qui créa le rôle mimé de la muette dans son opéra. La première représentation eut lieu le 16 septembre, mais comme la célèbre Mme Blanchard avait annoncé pour ce jour-là une ascension aérostatique, tout le monde courut voir l'ascension ; le théâtre se trouva vide et *Sylvana* n'eut aucun succès.

Weber retourna à Francfort le 25 octobre pour y donner un concert. Il était écrit qu'il aurait toujours du malheur à cause des Français : ce jour-là, un *brule-*

ment de marchandises anglaises, exécuté en vertu du terrible décret napoléonien du 12 septembre 1810, mettait la ville en révolution. L'autodafé fit déserter le concert... Weber revint à Darmstadt, et de là à Mannheim où il commença à écrire sa petite opérette turque *Abu-Hassan* sur un livret de Carl Hiemer, puis, s'étant brouillé avec l'orchestre de Mannheim pour des articles de journaux, il acheva à Darmstadt sa partition dont le grand-duc accepta la dédicace.

Successivement s'éloignèrent de Darmstadt les élèves favoris de l'abbé Vogler, Gänsbacher, puis Meyerbeer, enfin Weber qui reprit ses pérégrinations de pianiste virtuose. Il laissait à Mannheim son père âgé et débile, qui devait y mourir le 16 avril 1812. Peu de temps avant son départ, il fut pris un soir d'un accès de marasme qu'il a décrit en une page publiée par Louis Nohl dans ses *Musikerbriefe* : l'artiste revit les années d'épreuves et en savoure douloureusement l'amertune. Mais Weber n'était pas pessimiste ; sa nature élastique ne tardait pas à rebondir vers l'action et la mobilité de son caractère lui faisait vite oublier ses peines et ses déceptions.

Dans la nouvelle tournée de concerts qu'il entreprit au début de 1811, il visita Giessen, Francfort, Aschaffenbourg, Wurzbourg, Bamberg, Nuremberg. De là, il gagna Augsbourg et Munich où il arriva le 14 mars. Il y resta environ cinq mois et obtint presque aussitôt la faveur du roi. Exécuté le 5 avril, son *concertino* pour clarinette plut beaucoup au souverain qui lui commanda aussitôt d'autres compositions pour cet instrument.

Weber écrivit donc pour son interprète, le clarinettiste Baermann, deux nouveaux concertos, l'un en *ut* mineur (op. 73), l'autre en *fa* mineur (op. 74).

Le 21 mai, *Abu-Hassan* fut donné avec succès au Théâtre-Royal. Coupée par un voyage d'été en Suisse, la période du séjour de Weber à Munich fut très féconde en œuvres de tous genres, *lieder*, chœurs pour voix d'hommes, quatre morceaux de chant pour une pièce de Kotzebue : *Der arme Minnesänger*, un concerto de basson (op. 75), destiné à un virtuose de la Cour, des airs et des duos sur des textes italiens et dans la manière italienne, qu'il dédia à la reine Caroline de Bavière ; enfin il remania et réinstrumenta sous ce titre : *Der Beherrscher der Geister* son ancienne ouverture de *Rübezahl* et la fit entendre à son concert d'adieu donné à Munich le 11 novembre.

Le 1er décembre, le virtuose reprit sa carrière nomade, en compagnie du clarinettiste Baermann. Les deux artistes se firent applaudir successivement à Prague, à Weimar, à Dresde et à Leipzig. Dans cette ville, Weber se lia avec le critique musical Rochlitz, fondateur et rédacteur de l'*Allgemeine Musikzeitung*, avec lequel il entretint un commerce épistolaire et qui lui fournit le texte de son hymne : *In der Ordnung schafft der Herr*, puis avec d'autres écrivains qui le poussèrent à abandonner la carrière de pianiste pour la critique musicale. Weber songea alors à donner corps à l'idée qu'il avait eue depuis longtemps de raconter sa vie sous forme de roman, mais, après avoir tracé une esquisse

de son autobiographie : *Tonkunstler's Erdenwallen*, il renonça à la littérature.

Weber se rendit de là à Gotha, où régnait un prince mélomane, l'excentrique, mais très spirituel duc Auguste de Saxe-Cobourg-Gotha. Celui-ci avait comme *Concertmeister* le compositeur et violoniste Louis Spohr, avec lequel Weber joua à la Cour ses *Variations sur un thème norvégien*, pour piano et violon (op. 22). Weber était incomparable dans l'improvisation. Sa facilité, sa verve inventive étaient déjà renommées. Le duc en abusait et le mettait au supplice. Après un court séjour, Weber et Baermann partirent pour Dresde. A Weimar, Weber eut l'occasion de voir Gœthe qui le traita froidement, le poète Wieland qu'il trouva cordial, et l'acteur-auteur Wolff dont il devait, dix ans plus tard, devenir le collaborateur pour les intermèdes et chœurs de *Preciosa*.

Puis, Weber se dirigea vers Berlin où il venait tâter le terrain pour une représentation de sa chère *Sylvana*. Le personnel de l'Opéra le reçut mal tout d'abord. Il ne se rebuta pas, composa pour le *Liedertafel* de Zelter un chœur d'hommes sans accompagnement : *Das Turnierbankett* (exécuté le 23 juin 1812). Un autre chœur, *Der Kriegseid*, avec orchestre d'harmonie militaire, fut chanté au mois d'août suivant par les soldats de la brigade de Brandebourg. Le 10 juillet, l'Opéra de Berlin avait joué avec succès sa partition de *Sylvana*, retouchée pour la circonstance. A Berlin il écrivit plusieurs de ses meilleurs *lieder* dont un à six voix : *Lenz erwacht*, des

variations pour piano sur la romance de *Joseph*, de Méhul, enfin sa première sonate de piano (op. 24).

Rappelé par le duc de Gotha, Weber fut soumis par l'insatiable mélomane à un nouveau surmenage. Malgré les exigences de son hôte, il trouva le moyen d'achever son deuxième concerto de piano dont il lui offrit la dédicace, et d'écrire son hymne : *In der Ordnung schafft der Herr*, qui fut exécuté au *Gewandhaus* de Leipzig le 1er janvier 1813.

Cette existence nomade et dispendieuse n'avait pas enrichi Weber. Il comptait se remettre en route et se rendre par Vienne en Italie, puis en France, quand il reçut des propositions pour l'emploi de chef d'orchestre au théâtre de Prague. Il vit dans une rémunération assurée et régulière le moyen d'acquitter les nombreuses dettes que son père avait contractées à Mannheim. Il accepta les offres du directeur Liebich : 2000 florins viennois d'appointements, un bénéfice de 1000 florins et 3 mois de congé par an, et partit pour la Bohême. Arrivé à Prague le 12 janvier, il y écrivit un original *Rondo all'ungarese* pour basson et donna un concert le 6 mars.

Liebich entendait rendre de l'éclat à son théâtre qui, de 1780 à 1790, avait été le rival de l'Opéra de Vienne, et qui avait périclité depuis lors. Il fallait tout d'abord constituer une bonne troupe. Dans ce but, Weber se rendit à Vienne. Il y retrouva son ancien maître l'abbé Vogler, son compagnon de succès Baermann, Meyerbeer, noua des relations avec le comte Palfy, les compositeurs Moscheles et Hummel, le poète Castelli, donna

un concert dans la salle des Redoutes, puis revint à Prague préparer la réouverture du théâtre.

Cette organisation à remanier de fond en comble, la nécessité de s'occuper non seulement de la musique et de l'orchestre, mais de la régie et des décors, la difficulté de faire jouer ensemble des artistes nouveaux, inconnus les uns des autres, de diriger des chœurs formés de Tchèques dont il dut apprendre la langue, lui imposèrent d'énormes fatigues. Heureusement l'activité était naturelle à Weber ; il avait fait son apprentissage de *kapellmeister* pendant les quelques mois qu'il avait passés à Breslau et à Carlsruhe (Silésie). Le directeur Liebich, qui avait confiance en lui, le laissait agir en toute indépendance.

L'ouverture de l'Opéra allemand se fit le 9 septembre avec *Fernand Cortez* de Spontini, dont la *Vestale* fut jouée un peu plus tard. Weber mit en scène *Don Giovanni*, les *Nozze di Figaro*, la *Clémence de Titus* de Mozart, des opéras-comiques français de Cherubini, Méhul, Dalayrac, Nicolo, Boïeldieu, *Fidelio* de Beethoven et le *Faust* de Louis Spohr. *Fidelio* le mit en rapports artistiques avec Beethoven qu'il avait négligé ou méconnu jusque-là[1]. Le *Faust* de Spohr, bien que trop éloigné par le sujet du drame de Gœthe, l'intéressa par son côté romantique. Weber, qui, à Mannheim et à Darmstadt, s'était déjà essayé à la critique

[1] Il devait, quelque dix ans plus tard, monter *Fidelio* à Dresde où le rôle de Léonore fut joué par la Schroeder-Devrient. Il eut à cette occasion une correspondance très affectueuse avec Beethoven.

musicale, prit l'habitude de présenter lui-même, en des notes adressées aux journaux, les opéras qu'il dirigeait, d'en apprécier le caractère, les particularités musicales et les tendances artistiques.

Cette fréquentation du monde des coulisses ne fut pas sans influence sur la vie sentimentale de Weber. Il se prit d'une passion malheureuse pour une danseuse, Thérèse Brunetti, qui le désolait par sa légèreté, sa frivolité, sa gloutonnerie. Mais un amour chasse l'autre. Le 11 décembre 1813 arrivait à Prague Carolina Brandt, la mignonne chanteuse qui, trois ans plus tôt, avait créé le rôle de Sylvana à Francfort. Engagée par Weber, elle venait prendre possession de l'emploi des soubrettes et débuta dans *Cendrillon*. La pureté de ses mœurs, la régularité bourgeoise de sa vie ne pouvaient, par comparaison, que faire tort à la perverse et vulgaire Brunetti. Un petit accident survenu en scène obligea la Brandt à garder la chambre pendant quelques semaines. Le *kapellmeister*, par compassion et bonté d'âme, venait demander à la jeune artiste des nouvelles de son pied foulé. Il s'initiait ainsi à son existence et peu à peu, l'estime frayait à l'amour un chemin secret. Il y eut une période d'épreuve réciproque : la jeune fille croyait peu à la constance de l'inflammable Weber, l'exemple de la Brunetti, récemment abandonnée, lui faisait peur. De son côté, Carl-Maria la trouvait très fantasque et voulait s'assurer qu'elle était digne d'être épousée. Ils convinrent d'observer un délai de deux ans pour se donner le temps de la réflexion.

Malgré l'attrait qui le portait vers celle à laquelle il devait donner son nom, malgré les bontés paternelles du directeur Liebich, excellent homme adoré de son personnel, malgré les agréables relations qu'il avait nouées avec les poètes Cl. Brentano et L. Tieck (il espérait obtenir de ce dernier un poème d'opéra et Tieck l'engageait à traiter le sujet de *Tannhaüser* dont Brentano avait même esquissé le scénario), Weber ne se plaisait pas à Prague. Les campagnes d'hiver surmenaient sa frêle santé ; il était obligé l'été d'aller aux eaux. Il regrettait le séjour de Berlin et la société des amis qu'il y avait laissés.

Il y retourna au mois d'août 1814. Il trouva la capitale prussienne dans l'exaltation des victoires remportées sur les Français par les armées alliées. La chute de Napoléon avait surexcité le sentiment national. Weber était venu à Berlin dans le but de faire reprendre *Sylvana* qui fut rejouée en effet au début de septembre, mais son jeune patriotisme prit feu à l'enthousiasme ambiant. Les chants de Th. Kœrner, le poète-soldat, tué en 1813, en vogue à ce moment, lui inspirèrent des mélodies chaleureuses, des chœurs bien rythmés, qui, au lendemain de la guerre de la Délivrance, allaient émouvoir tous les cœurs au delà du Rhin et rendre populaire le nom de Weber.

Au château de Gräfentonna où le duc de Gotha l'invita à venir passer quelques jours, lors de son retour à Prague, Weber écrivit tout d'abord la fanfare vocale dite : *La Chasse de Lützow* et le *Chant de l'Épée*. La

composition de *Leyer und Schwert* (Lyre et glaive) fut continuée et terminée à Prague à la fin de 1814.

Les morceaux les plus goûtés furent les chœurs à quatre voix d'hommes, mais plusieurs *soli*, par exemple, la *Prière pendant la bataille*, avec ses bouillonnements de doubles croches et d'arpèges descriptifs, sur lesquels plane une invocation dramatique au Dieu des combats, et l'*Adieu à la vie* comptent parmi les *lieder* de Weber les plus inspirés, les plus expressifs. A ces deux recueils (op. 41, 42 — *soli* et chœurs, — dédiés à la princesse royale de Prusse, le compositeur, en 1816, en ajouta, comme épilogue, un troisième, formé d'une longue pièce de chant à plusieurs mouvements, dans laquelle il a introduit et relié divers morceaux composés par le prince de Prusse Louis-Ferdinand, tué au combat de Saalfeld en 1806, aux mânes duquel l'œuvre est dédiée.

Weber fit entendre *Leyer und Schwert* à Prague le 6 janvier 1815. Chose curieuse, l'auteur de *Lyre et Glaive* était un vrai patriote, tandis que Carolina Brandt admirait Napoléon. Cette divergence de vues faisait naître entre eux des querelles. Pour d'autres raisons aussi, les malentendus et les froissements les éloignaient l'un de l'autre. Lina était très jalouse et elle avait, à son sujet, des emportements terribles. Dans le courant de l'année 1815, Weber quitta Prague et se rendit à Munich ; c'est là qu'il apprit la nouvelle de la victoire remportée à Waterloo par les Anglais et les Prussiens. Weber sentit vibrer à nouveau en lui la fibre nationale et demanda à l'acteur Wohlbrück les paroles de la can-

HENRIETTE SONNTAG
Créatrice du rôle d'Euryanthe
(Bibliothèque de l'Opéra).

tate : *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire). Il commença à l'écrire le 17 août ; l'ayant terminée en décembre, il la fit exécuter à son concert du 22. Inutile d'ajouter que cette œuvre patriotique fut acclamée.

Rentré à Prague au mois de septembre, Weber avait revu la Brandt dont il avait été séparé pendant plusieurs mois et avec laquelle il était en froid. A une réunion à la campagne, chez Liebich, toutes les querelles d'amoureux furent oubliées et le mariage convenu. Au début de 1816, Weber avait pris le parti de donner sa démission de chef d'orchestre. Au printemps, la partition de *Kampf und Sieg* étant gravée, il en adressa des exemplaires aux princes de la Sainte Alliance et la fit exécuter à Berlin le 18 juin 1816, jour anniversaire de la bataille de Waterloo. Il revint par Leipzig et Carlsbad où il rencontra le comte Witzthum qui lui offrit la place de directeur de la musique à l'Opéra allemand que l'on se proposait de créer à Dresde. Après avoir fait en octobre ses adieux au « papa Liebich », Weber se mit en route avec Carolina Brandt pour Berlin où elle était engagée. Leurs fiançailles furent célébrées en novembre 1816. Dans un an il devait l'épouser et elle quitterait le théâtre.

II

Ici se termine la première partie de la vie de Weber. Il a trente ans. Bien qu'il boite un peu en marchant et qu'il soit d'une santé débile, son physique n'est pas

aussi disgracié que la maladie le fera plus tard. Visage maigre aux pommettes saillantes, au grand nez busqué, yeux gris bleu à fleur de tête, surmontés d'épais sourcils sous un front vaste et bombé, la bouche sinueuse, un sourire tendre aux lèvres, aimable, enthousiaste, gracieux, il est d'abord sympathique. Le goût de l'élégance dans la toilette est inné chez lui ; il porte l'habit bleu à boutons d'or, ouvert sur une chemise à jabot, une cravate blanche piquée d'une épingle en diamant, le pantalon collant avec bottes à glands. Il a des manières aristocratiques. Mobile, dissipé, inconstant, il a toujours plu aux femmes. Il vient de conquérir une fiancée et une position artistique digne de son talent; il va créer l'Opéra allemand à Dresde, il va en tracer le modèle dans le *Freischütz*.

Dès son arrivée, il se donne de tout cœur à l'œuvre dramatique qu'il entreprend : à côté de l'Opéra italien, dirigé par Morlacchi, subventionné par la Cour, fréquenté par le beau monde, — car Dresde est une des villes allemandes qui ont le plus subi les influences étrangères et l'art italien y a laissé des traces, — il s'agit de fonder et de faire vivre un théâtre de musique allemand.

Le nouveau *kapellmeister* avait pris ses fonctions le 13 janvier 1817. Le 30, il faisait jouer le *Joseph* de Méhul, opéra pour lequel Weber avait beaucoup d'admiration et qu'il commenta lui-même dans *l'Abendzeitung*, puis une série d'ouvrages de Boïeldieu, Grétry, Nicolo. Pour se faire comprendre des chanteurs, il avait dû tout d'abord étudier l'italien. Il s'occupa bientôt

d'engager des artistes allemands capables de tenir des rôles d'opéra ; il forma des chœurs exercés, fit enseigner la mimique aux interprètes et remplaça la direction traditionnelle au *cembalo* par le bâton de mesure.

Introduit dans un cercle littéraire, le *Liederkreis*, il se lia avec ses futurs collaborateurs, l'avocat Frédéric Kind (l'auteur du livret du *Freischütz*), et Helmina de Chézy, qui lui fournit celui d'*Euryanthe*. A ce moment, Fr. Kind avait à Dresde un certain renom comme poète. Présenté à Kind, dans l'été de 1816, par un musicien de la chambre, le compositeur lui avait demandé un livret d'opéra. Kind qui savait à peine ses notes, dit-il, hésita d'abord ; mais, une fois établi à Dresde, Weber insista vivement pour obtenir un livret. Après avoir parcouru romans, récits, nouvelles, contes populaires, Kind proposa au musicien le sujet du *Freischütz*, tiré du *Gespenter-Buch* d'Apel et Laun. Kind n'eut peut-être pas l'initiative de ce projet, car, lors de l'apparition du livre, en 1810, Weber l'avait lu un soir, au château de Neuburg sur le Neckar, avec son ami Al. de Dusch, qui en avait aussitôt tiré un *scenario*. Seulement Weber, qui cependant n'avait pas été heureux jusque-là dans le choix de ses livrets, se refroidit pour le conte fantastique et préféra terminer *Abu-Hassan*.

Commencé aussitôt, le travail du poète fut vite achevé. Il avait écrit précédemment une *Fiancée du Chasseur* et l'utilisa. Il en garda le titre, qui alterna bientôt avec le *Coup d'épreuve*. Ce dernier avait l'avantage de mieux définir la pièce. Le livret terminé dans

les premiers jours de mars 1817, les amis du poète et du musicien furent convoqués pour en entendre la lecture.

Les occupations de Weber étaient multiples ; il devait assurer la direction normale du répertoire, les études des ouvrages nouveaux, composer au besoin des intermèdes pour les pièces de théâtre ; mais, en outre, son inspiration devait s'employer au service des fêtes de la Cour, commémorer par des chants de circonstance ou des pièces instrumentales, les jubilés, mariages, jours de naissance et autres anniversaires intéressant la famille royale.

C'est ainsi qu'en 1817 il écrivit deux *Kränze* (littéralement : couronnes) pour l'*Annentag*, c'est-à-dire pour la fête de deux princesses appelées Anne et, pour le mariage de l'une d'elles, Anna-Caroline de Saxe, avec le grand-duc héritier de Toscane, une cantate italienne, l'*Accoglienza*, qui fut exécutée le 15 novembre 1817.

F. Kind rima pour Weber les textes de la *Jubel Cantate*, composée pour quatuor vocal, chœur et orchestre à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'avènement au trône du roi de Saxe, et de *Natur und Liebe*, cantate pour deux ténors, deux soprani et deux basses, écrite pour la fête d'Auguste et exécutée au château de Pillnitz le 3 août 1818.

Weber composa, pour la fête du roi, une messe qui lui valut une bague et 200 ducats, et une autre messe pour ses noces d'or. A l'ocasion du mariage du prince héritier Frédéric, on devait représenter un opéra

allemand dont Kind ferait les paroles et Weber la musique. Cet ouvrage devait s'appeler *Alcindor*. Weber s'était retiré à la campagne, à Hosterwitz, près de Pillnitz, sur l'Elbe, pour y travailler. Pendant le congé du comte Witzthum, il fut décidé en haut lieu que l'opéra allemand ne serait pas donné et qu'il serait remplacé par un concert. Les morceaux écrits par Weber devinrent inutiles. Quelques-uns furent replacés dans ses ouvrages ultérieurs, notamment dans *Oberon*.

Les amis du *Liederkreis*, les artistes du théâtre, des musiciens de passage à Dresde, Louis Spohr, le père de Mendelssohn, le fils de Mozart, venaient visiter à Hosterwitz, le ménage Weber qui les recevait sans façon ; on prenait des bains, on canotait dans le fleuve, on faisait des excursions dans la charmante campagne des environs de Dresde. Kind était prié d'y venir entendre les morceaux récemment écrits pour le *Freischütz*. Lina les lisait au piano, ou le compositeur lui-même les fredonnait de sa voix ruinée par l'accident de Breslau, fatiguée par les quintes de toux. Les deux collaborateurs imaginaient d'autres opéras ; ils songeaient à une *Ida Munster*, avec mise en scène du tribunal de la Sainte-Vehme, à la tragédie du *Cid*.

Devenue la femme de Weber, le 4 novembre 1817, Carolina Brandt, qui s'était fait remarquer par des qualités de grâce et de gentillesse dans les rôles de Zerline, de Cendrillon, avait renoncé au théâtre. Elle se révéla femme d'intérieur, excellente ménagère comme le sont la plupart des actrices allemandes. Aimable, préve-

nante, dévouée, elle fit le bonheur de son mari et sut l'attacher à son foyer. Un an après le mariage (le 22 septembre 1818) naquit une fille dont le roi et la reine de Saxe acceptèrent d'être les parrains ; mais elle mourut au bout de quelques mois.

De l'année 1819 datent quelques-unes des compositions importantes de Weber, la messe en *sol* pour le jubilé de mariage du couple royal, le trio pour piano, flûte et violoncelle, des pièces de piano : le Rondo brillant, la célèbre *Aufforderung zum Tanz*, la Polonaise en *mi* majeur, plusieurs *lieder*. Le comte Brühl, intendant général de la Cour prussienne, lui ayant demandé un plan d'opéra inédit pour l'ouverture du nouveau *Schauspielhaus*, Weber lui soumit le sujet du *Freischütz* qui fut aussitôt agréé.

Weber avait traité tout d'abord la scène initiale du second acte, dite des deux cousines et toutes celles où paraît Annette. Dans ce personnage de jeune fille alerte, gaie, rieuse, il voyait l'image de sa chère Lina. Pendant qu'elle était encore engagée à Prague, il la tenait au courant des travaux de Kind, lui disait son enthousiasme pour le *Freischütz ;* il lui en avait soumis le manuscrit. Maintenant, à ses côtés, il poursuivait la composition de son ouvrage, mais avec de longs intervalles. La partition du *Freischütz* fut terminée le 13 mai 1820.

Dans cette même année 1820, si féconde et si remplie, Weber avait commencé sur un poème de Th. Hell, un opéra-comique intitulé les *Trois Pinto*, qui resta inachevé, et, sur la demande du comte Brühl, composé des

SAMIEL

LE PRINCE OTTOKAR

Dessins de costumes faits par P. Lormier pour la première représentation du *Freischütz*, à l'Opéra (7 juin 1841).
(Bibliothèque de l'Opéra.)

intermèdes pour une comédie tirée par l'acteur Al. Wolff. sous le titre de *Preciosa*, d'une nouvelle de Cervantès. *Preciosa* fut jouée à Berlin le 15 mars 1821 et représentée aussi à Copenhague. La critique traita froidement cet ouvrage, mais il trouva bon accueil auprès du public.

Pendant l'été, au lieu de se reposer à la campagne, Weber entreprend une nouvelle tournée de virtuose : il se produit à Halle, Brunswick, Göttingue, Hanovre, Brême, Oldenbourg, Hambourg, Lubeck. De là il va, avec ses frères Fridolin et Edmond, revoir Eutin, sa ville natale, où il n'était pas retourné depuis dix-huit ans, y donne un concert le 13 septembre ; le 15, il est à Plœn, en Holstein, puis se dirige sur Sleswig, Kiel, où il prend le bateau pour Copenhague et revient ensuite à Dresde avec sa femme, qui était allée l'attendre à Hambourg.

La mise à la scène du *Freischütz* avait été longtemps retardée par la reconstruction du *Schauspielhaus*. Enfin, le 8 mars 1821, le comte Brühl proposa au compositeur la distribution des principaux rôles. Toutefois, il faisait connaître que Mlle Eunike jugeait le sien trop court et exigeait un air de plus. C'est ainsi que Weber fut amené à ajouter au troisième acte la scène et l'ariette d'Annette dont il demanda les paroles à Kind et qui a pris le n° 13 dans la partition. Le morceau fut composé à Berlin.

Le 2 mai, Weber quitta Dresde en voiture avec sa femme ; il arriva le 4 à Berlin, descendit chez les parents de Meyerbeer et commença les études de son ouvrage, pour lequel il n'eut que seize répétitions en scène.

Le *Schauspielhaus* auquel le *Freischütz* était destiné s'ouvrit le 26 mai 1821, par une représentation d'*Iphigénie* de Gœthe, suivie d'un ballet du prince Charles, la *Fée aux roses*. Le *Freischütz* était prêt à passer le 12 juin. Il fut différé sur un ordre du roi, qui voulait montrer à des hôtes de passage les splendeurs d'*Olympie*, de Spontini, montée récemment à l'Opéra de Berlin. Enfin la première eut lieu le 18 juin.

Il y avait foule à cette représentation ; T.-A. Hoffmann, l'auteur des *Contes fantastiques*, Henri Heine, sir Julius Benedict, le compositeur anglais, élève de Weber, Mendelssohn, âgé de douze ans, y assistaient. L'ouverture produisit un effet magique, surtout la péroraison en *ut* majeur. Le premier acte fut écouté froidement. Au second, le duo des deux jeunes filles et la sémillante ariette d'Annette plurent aux auditeurs ; le succès alla surtout au grand air d'Agathe. Le tableau fantastique de la Fonte des Balles, malgré les maladresses de la mise en scène, porta l'enthousiasme à son comble. Au troisième acte, la romance d'Agathe, l'air d'Annette furent goûtés ; le *lied* du *Jungfernkranz* fut bissé, le chœur des chasseurs applaudi. Après le *finale*, Weber rappelé, comblé de fleurs et d'hommages en vers, comparut entre ses interprètes, Mlles Seidler et Eunike.

La presse fut moins chaleureuse, mais elle ne méconnut pas cependant la valeur de l'œuvre. Critique écouté, T.-A. Hoffmann, qui était aussi un compositeur de mérite (son opéra *Ondine* avait été monté à Prague par Weber), conclut en ces termes : « Depuis Mozart, il n'a rien été

écrit dans le genre de l'opéra allemand de plus significatif que le *Fidelio* de Beethoven et ce *Freischütz*. »

Le 1er juillet, Weber retourna avec sa femme à Dresde. Pendant son séjour à Berlin, il avait composé l'une de ses œuvres les plus célèbres, le fameux *Concertstück* (op. 79), dédié à la princesse Marie-Auguste de Saxe, qu'il joua lui-même pour la première fois, le 25 juin 1821, dans la salle du *Schauspielhaus*.

Le succès du *Freischütz* grandit à chaque représentation et devint tellement décisif que, dans l'espace de cinq années, l'œuvre fut représentée sur presque toutes les scènes allemandes de quelque importance. Elle fut montée à l'Opéra de Vienne dès le 3 novembre suivant[1] et à Leipzig le 23 décembre. Elle fut mise en scène à Dresde le 26 janvier 1822, naturellement sous la direction de Weber. L. Spohr assista aux dernières répétitions. Il avait, lui aussi, projeté de faire un opéra du *Freischütz* d'après le conte d'Apel. Apprenant que Weber allait traiter ce sujet, il y renonça et choisit celui de *Jessonda*, tiré de la *Veuve du Malabar*. Peut-être avait-il pris ce parti à regret, car son jugement ne fut pas des plus bienveillants.

Weber avait fait aussi un autre mécontent. Dans ses souvenirs sur le *Freischütz*, Fr. Kind se plaint du sans-

[1] A Vienne, la censure avait infligé au livret des corrections bouffonnes. Les rôles de Samiel et de l'Ermite avaient été supprimés ; en outre, comme l'Empereur n'aimait pas entendre sur la scène des coups de feu, les balles franches avaient été remplacées par des flèches enchantées. Quand il se rendit à Vienne, Weber eut beaucoup de peine à obtenir que l'on réintégrât Samiel et la fonte des balles dans le tableau de la Gorge aux Loups.

gène avec lequel le compositeur a lui-même mis en scène son ouvrage à Berlin et à Dresde, sans s'occuper de son collaborateur. En effet, Weber le convia seulement à la répétition générale et à la première représentation à Dresde. D'autre part, Kind se repentit amèrement d'avoir, pour une somme modique, aliéné ses droits d'auteur.

Ayant entendu dire par un amateur de théâtre qu'une somme de 800 thaler aurait été remise par le comte Brühl au compositeur comme revenant au librettiste, il écrivit à Weber pour lui demander si le fait était exact. Celui-ci démentit cette assertion qu'il traita d'absurde; cependant il avait éprouvé quelque remords vis-à-vis de son collaborateur, car il lui envoya spontanément une somme de 8 frédéric d'or que Kind refusa. Ils continuèrent néanmoins à se voir; mais les projets de collaboration pour le *Cid* furent abandonnés.

Après la représentation de Dresde, Weber partit pour Prague où il monta lui-même le *Freischütz*. Il le dirigea ensuite à Vienne dans une représentation au bénéfice de la Schrœder. Il fut rappelé, fêté avec enthousiasme comme il l'avait été à Berlin et à Dresde.

En novembre 1821, l'*impresario* Barbaja lui avait demandé « un opéra dans le genre du *Freischütz* ». Weber pensa d'abord à un sujet de son collaborateur Kind, le *Serment*, puis à la *Didon* de Rellstab. Là-dessus, Helmina de Chézy, bas-bleu dont il avait fait la connaissance dans les réunions du *Liederkreis*, femme corpulente et mûre, à la tête exaltée, soumit au compositeur

diverses légendes tirées des histoires d'amour du moyen âge, entre autres celle de « Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe de Savoie, sa mie », qu'elle avait découverte dans le recueil des Poèmes français du XIIIe siècle, publié à Leipzig en 1804 par Fr. Schlegel. Ce sujet dont Boccace avait tiré une nouvelle et Shakespeare la comédie de *Cymbeline*, fut accepté par Weber.

La composition d'*Euryanthe* se place dans l'été de 1822 et les premiers mois de 1823. Esquissée dans son ensemble à la fin d'avril, la partition fut écrite presque entièrement à Klein-Hosterwitz. Dans les rares loisirs que lui laissait son service de *kapellmeister* à l'église et au théâtre, Weber travaillait assidûment à son opéra. Le 23 août 1823, l'ouvrage était orchestré, sauf l'ouverture qui fut écrite à Vienne du 6 au 19 octobre suivant. Weber y était arrivé le 28 septembre.

Barbaja avait réuni dans son théâtre du *Kærntnerthor* la plus admirable troupe italienne que l'on y eût entendue depuis l'époque où Mozart faisait jouer les *Noces de Figaro* (1er mai 1786). La Fodor et Lablache en étaient les protagonistes. Tout Vienne délirait de la folie rossinienne, le *maëstro* assistait en personne à ses triomphes. Au sortir d'une représentation de la *Cenerentola*, Weber avouait avoir subi l'influence de l'enthousiasme universel et cependant il exécrait la musique de Rossini. Au lendemain de ces soirées italiennes de *bel canto*, de mélodies faciles et de vocalises perlées, une partition sérieuse, fortement pensée, et de forme toute différente comme celle d'*Euryanthe*, avait peu de chances de

réussir. Cependant, le compositeur avait eu soin de confier le rôle principal à une débutante de dix-sept ans qui était déjà l'idole du public, Henriette Sonntag.

Les représentations du *Freischütz* à Vienne avaient fait à Weber des partisans. Ils se recrutaient parmi les habitués de la *Lüdlamshøhle*, cercle littéraire et artistique qui tenait ses réunions dans un *keller* sombre et enfumé. Aux répétitions, l'enthousiasme des interprètes allait croissant, car Weber, *kapellmeister* éprouvé, précis, ardent, avait, dans la conduite de ses musiciens, une action électrisante. Le soir de la première représentation (25 octobre 1823), son entrée à l'orchestre fut saluée par des acclamations. L'ouverture fut bissée, il l'annonçait, le lendemain, à sa femme. Le premier acte fut bien accueilli, sauf le duo d'Euryanthe et d'Églantine. Dans le second, l'air de Lysiart : *Wo berg 'ich mich ?* fut applaudi ; le duo de vengeance produisit beaucoup d'impression. Par contre, le duo d'Euryanthe et d'Adolar plut au public moins qu'il ne l'avait espéré. Le *finale* du second acte souleva un enthousiasme indescriptible ; au troisième, le chœur des chasseurs fut trissé. Henriette Sonntag, idéale personnification de la jeune fille innocente, triompha dans le rôle d'Euryanthe.

Bien que Weber eût été rappelé onze fois dans les trois soirées où il dirigea l'orchestre, il était évident que le succès s'adressait plutôt à la personne du maître qu'à l'œuvre elle-même. Le public qui attendait une succession de fraîches mélodies comme celles du *Freischütz*, était désorienté, car on lui offrait, dit M. Gehr-

NEVER ACTED.

Theatre Royal, Covent-Garden,

This present WEDNESDAY, *April* 12, 1826,

Will be performed (*for the first time*) a Grand Romantic and Fairy Opera, in three acts, (Founded on Wieland's celebrated Poem) entitled

OBERON:

OR,

THE ELF-KING's OATH.

With entirely new Music, Scenery, Machinery, Dresses and Decorations.

The OVERTURE and the whole of the MUSIC composed by

CARL MARIA VON WEBER,

Who will preside this Evening in the Orchestra.

The CHORUSES (and a Glee introduced) Mr. WATSON) has been greatly augmented.

The DANCES composed by Mr. AUSTIN.

The Scenery painted by Messrs. GRIEVE, HOGH, T and W. GRIEVE, LUPPINO, and assistants.

The Machinery by Mr. E. SAUNDERS. The Grand Machinery, Transformations & Decorations by Mess. BRADWELL.

The Dresses by Mr. FOSTER, Miss LOAN, and assistants.

Fairies.

Oberon, *King of the Fairies*, Mr. C. BLAND. Puck, Miss H. CAWSE.
Titania, *Queen of the Fairies*, Miss SMITH.

Franks.

Charlemagne, *King of the Franks*, Mr. AUSTIN.
Sir Hugo, *of Bordeaux, Duke of Guienne*, ... Mr. GRAHAM.
Shingastello, *his Squire*, ... Mr. FAWCETT.

Arabians.

Haroun-Alraschid, *Caliph of Bagdad*, Mr. CHAPMAN.
Zeba Khan, *a Sarracen Prince*, Mr. BAKER. Hesan, *Master of a Vessel*, Mr. J. ISAACS.
Fatimah, Mr. EVANS. Arabia, Mr. SATKINS.
Roshana, *Daughter of the Caliph*, ... Miss PATON.
Fatima, Madame VESTRIS.
Fatimah, *Fatima's Confidant*, Mr. DAVENPORT.

Tunisians.

Almansor, *Emir of Tunis*, Mr. COOPER.
Abdallah, *a Corsair*, Mr. HOLLOWAY. Slave, Mr. TINNEY.
Roshana, *Wife of Almansor*, ... Miss LACY.
Fatimah, *a Grande Mort*, Mr. WILSON.
Officers, Soldiers, Slaves, Men of the different Courts, ——— Fairies, Spirits, &c.

Order of the Scenery:

OBERON'S BOWER,

Fairy Land. (*Act I.*) Painted by Mr. Grieve.

Distant View of Bagdad, and the adjacent Country on the Banks of the Tigris, *By Grieve.*

INTERIOR of SANCHO's COTTAGE. T. Grieve

VESTIBULE and SERPACE in the HOUSE of the CALIPH, overlooking the Tigris. W. Grieve

GRAND BANQUETTING CHAMBER of HAROUN. T. Grieve

GARDENS of the PALACE. Pugh

PORT OF ASCALON. T. Grieve

RAVINE amongst the ROCKS of a DESOLATE ISLAND.
The Haunt of the Spirits of the Storm. Designed by Bradwell, and painted by Pugh.

Perforated Cavern on the Beach,

With the OCEAN—in a STORM—a CALM—by SUNSET—
Twilight—Starlight—and Moonlight. T. Grieve

Exterior of Gardener's House in the Pleasure Grounds of the Emir of Tunis. Grieve

Hall and Gallery in Almansor's Palace. W. Grieve

MYRTLE GROVE in the GARDENS of the EMIR. Pugh

GOLDEN SALOON in the KIOSK of ROSHANA. W. Grieve.
The Palace and Gardens, by Moonlight. Grieve.

COURT of the HAREM. Pugh.

HALL of ARMS in the Palace of Charlemagne. Grieve & Luppino

The Opera is published, & may be had at the Theatre, & of Mess. *Hawks Clarke*, 39, Tavistock-street, Covent-garden.

The night will be closed (*30th time*) a NEW PIECE, in one act, called

THE SCAPE-GOAT.

Old Fortune, Mr. BLANCHARD. Charles, Mr. COOLER.
Ignatius Polyglot, Mr. W. FARREN. Robin, Mr. MEADOWS.
Molly Morgan, Miss JONES. Harriet, Miss A. JONES.

W. REYNOLDS, Printer, 9, Denmark-Court, Strand.

LONDONER THEATER-ZETTEL DER ERSTAUFFUHRUNG DES „OBERON"

Nach dem Originale im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Gedruckt bei Weber.

AFFICHE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION D' *Oberon*
Théâtre royal de Covent-Garden Londres, 12 avril 1826
Bibliothèque de l'Opéra

mann, « de la déclamation mélodique et il restait sans guide devant une action incompréhensible ». Après le départ de Weber, qui eut lieu au lendemain de la quatrième, l'obscurité de l'œuvre devint pire encore par suite des longues et impitoyables coupures que pratiqua le chef d'orchestre Conradin Kreutzer. A la huitième, la salle était presque vide ; cependant *Euryanthe* eut en tout une vingtaine de représentations.

La partition, publiée par l'éditeur Haslinger, fut dédiée à l'empereur François II, qui reçut l'artiste avec une affable simplicité. Ce qui dut avoir plus d'importance aux yeux de Weber, ce furent les encouragements de Beethoven qu'il était allé visiter à Baden en octobre ; le maître l'accueillit de la manière la plus amicale et lui souhaita bon succès. Le critique de la *Wiener Abendzeitung* vit dans la première représentation d'*Euryanthe* l'aurore d'une nouvelle musique dramatique, mais, en général, la presse viennoise traita l'œuvre sans bienveillance. Grillparzer, le célèbre poète autrichien, écrivait à Beethoven qu'*Euryanthe* était « plutôt de la poésie que de la musique ». Pour Franz Schubert, qui se vengeait ainsi des propos injurieux récemment tenus par Weber sur son mauvais opéra *Alonzo et Estrella*, ce n'était « même pas de la musique » !

Le 5 novembre 1823, Weber quitta Vienne. Le 10, il était de retour à Dresde, auprès des siens. Le personnel du théâtre lui fit fête à sa rentrée. Le public lui prouva son affection en acclamant *Euryanthe*, lorsque cet opéra fut monté à Dresde.

Mais Weber était déjà gravement atteint. Le travail le fatiguait. Il se reposa pendant presque toute l'année 1824. Pour le soulager dans ses fonctions de *kapellmeister*, on lui adjoignit le jeune Henri Marschner. Dans l'été de 1824, les médecins l'envoyèrent aux eaux de Marienbad pour sa maladie de poitrine. Son état de santé l'avertissait de sa fin prochaine; l'insuccès d'*Euryanthe* au théâtre l'inquiétait par ses conséquences pécuniaires; il avait des craintes pour l'avenir de sa femme et de ses enfants, car il lui était né, le 6 janvier 1825, un second fils, Alexandre-Victor-Maria [1].

Quelques mois plus tôt, il avait reçu la visite d'un émissaire de la direction de l'Académie royale de musique, Ferdinand de Cussy [2], qui lui demandait un ouvrage nouveau pour Paris. Presque en même temps, le tragédien anglais, Frédéric Kemble, lui adressait la même demande. Il lui achetait 500 livres sterling la propriété pour l'Angleterre de la partition et de la réduction piano et chant, lui garantissait un concert à bénéfice et des honoraires de 220 livres pour les concerts qu'il dirigerait à Covent-Garden. La proposition d'Outre-Manche était plus avantageuse; Weber n'était pas riche, le pressentiment de sa fin prochaine lui faisait un devoir d'assurer le sort de sa famille, il accepta.

[1] Le premier, qui fut son biographe, Max-Maria de Weber, était né le 22 avril 1822. Il devint directeur des chemins de fer de la Saxe. A sa mort (17 avril 1881), il était conseiller du gouvernement à Berlin.

[2] Né en 1795, mort en 1866, diplomate français, fut sous-directeur aux Affaires étrangères et consul à Livourne. Auteur de plusieurs ouvrages politiques et diplomatiques.

Des deux sujets allemands qu'on laissait à son choix, *Faust* et *Oberon*, il repoussa le premier, par égard pour Spohr, auteur d'un *Faust* alors en vogue; il s'arrêta à celui d'*Oberon*, peut-être en souvenir du succès obtenu par l'*Oberon* de Wranitzky, joué pour la première fois à Francfort en 1790 et devenu populaire en Allemagne. Le livret fut tiré par J.-R. Planché, un médiocre littérateur établi à Londres, de la traduction par Sotheby du poème de Wieland, qui lui-même avait puisé ses inspirations dans une adaptation par M. de Tressan, en prose à la mode de 1780, d'un poème français du moyen âge, long de dix mille vers, intitulé *Huon de Bordeaux*. Le librettiste y mêla des réminiscences de *la Tempête* et du *Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare. Il expédia son poème à Weber à la fin de 1824 et au début de 1825.

Pour composer *Oberon*, Weber eut le courage d'apprendre l'anglais ; il prit *cent cinquante-trois* leçons, dit W. Jähns dans sa notice biographique. Quelques morceaux du premier acte furent écrits en février et mars 1825 ; le reste, de septembre à novembre et du commencement de janvier jusqu'au milieu d'avril 1826. Concurremment avec *Oberon*, Weber harmonisait *Dix Chants écossais* pour l'éditeur G. Thompson, d'Édimbourg et composait deux chœurs d'hommes. Dans l'été de 1825, à la suite d'une saison aux eaux d'Ems il recouvra quelques forces qui lui permirent de continuer son œuvre. En hiver, il se rendit à Berlin où *Euryanthe* fut représentée le 23 décembre avec grand succès.

Weber n'ignorait pas qu'un voyage en Angleterre

hâterait sa fin. Sa femme et ses amis essayaient de l'en détourner. Il leur répondait : — « Que je parte, que je ne parte pas, je n'en suis pas moins dans l'année un homme mort. Mais si je pars, mes enfants, malgré ma mort, auront de quoi manger ; ils souffriront de la faim si je reste! » Fidèle à la parole donnée, Weber prit place le 7 février 1826, avec le flûtiste Fürstenau, dans une bonne voiture de poste, pour aller en France s'embarquer à Calais.

Arrivé à Paris le 25, il y passa quelques jours et reçut le meilleur accueil chez ses confrères, Cherubini, Le Sueur, Paër, Auber. Il apprécia la cuisine de nos restaurants, vit jouer à l'Opéra-Comique la *Dame blanche* de Boïeldieu, alors dans sa nouveauté et dont il fut ravi ; il admira les splendeurs de notre Opéra où il avait songé à faire monter *Euryanthe*. Weber se crut obligé de faire une visite de politesse à Rossini. Il l'aborda avec un peu de gêne, à cause des attaques qu'il s'était permises contre sa personne, en 1822, lorsque *Zelmira* fut jouée à Vienne. Rossini le mit à son aise, l'embrassa et lui déconseilla sagement le voyage à Londres. Comme Weber invoquait le contrat qui l'obligeait à s'y rendre, Rossini poussa la gracieuseté jusqu'à rédiger une lettre de présentation au roi George.

A son arrivée à Londres, Weber reçut l'hospitalité chez un mélomane, sir George Smart, qui l'accueillit avec la plus grande cordialité. Et cet accueil, Weber le trouva partout en Angleterre, dans le monde, comme chez les artistes. L'empressement des musiciens à faire

sa connaissance était confirmé par l'enthousiasme du public londonien qui, outre le *Freischütz*, connaissait déjà *Abu-Hassan* et *Preciosa*. Weber était donc populaire avant d'avoir paru. Lorsqu'il entra pour la première fois dans la loge de Kemble, à Covent-Garden, un tumulte d'applaudissements et d'acclamations le salua; il fallut que l'orchestre jouât l'ouverture du *Freischütz*. Au premier concert qu'il donna, douze morceaux de cet opéra furent exécutés avec un succès extraordinaire.

Les répétitions d'*Oberon* commencèrent le 9 mars 1826. Les chanteurs, surtout les premiers sujets, le ténor Braham qui jouait le rôle de Huon et miss Paton, chargée de celui de Rezia, étaient bien disposés. Mais Braham témoigna les exigences habituelles aux artistes lyriques à cette époque. Il fallut écrire pour lui un nouveau grand air, à la place de celui du premier acte où se trouve le fameux chant de clarinette de l'ouverture ; deux jours avant la représentation, il exigea encore une *preghiera* à intercaler au second acte.

A son départ de Dresde, Weber n'avait pas encore achevé sa partition. Aussi, pour terminer le troisième acte, dut-il puiser dans ses œuvres inédites ou dans ses opéras de jeunesse et en ajuster les morceaux au texte du poème. Au milieu de tracas de toute sorte, accablé de visites, d'invitations, surmené de fatigue, épuisé par la maladie, le malheureux artiste travaillait à compléter le dernier *finale*, écrivait le rondo chanté par Huon au troisième acte et la prière intercalée au second, ajoutait la cavatine de Rezia en *fa* mineur, la romance de Fatime :

Arabien ,mein Heimathland! et agençait avec sa dextérité coutumière la poétique et brillante ouverture.

La première représentation fut donnée le 12 avril avec un éclat incomparable : 7 000 livres sterling (175 000 fr.) avaient été dépensés par Kemble pour la mise en scène. La pièce ne comprenait pas moins de seize tableaux, encadrés de décors splendides ; on y avait introduit des trucs ingénieux qu'admirait fort le compositeur. Bien qu'à la répétition générale, elle eût reçu un décor sur la tête, miss Paton chanta merveilleusement. On bissa l'ouverture, l'air de ténor du premier acte ; au second, l'ariette de Fatime et le quatuor ; au troisième, la ballade de Fatime. Après la représentation, Weber fût rappelé avec les ovations frénétiques qui l'avaient salué à son entrée à l'orchestre.

Le lendemain, le maître faisait part à sa femme de son triomphe, comme il lui racontait, en des lettres intimes, affectueuses et enjouées, ses faits et gestes d'artiste en voyage, acclamé, fêté par l'aristocratie, appelé à faire briller dans le monde son merveilleux talent de pianiste, soit à Londres, soit dans les châteaux des environs. On payait jusqu'à trente livres sterling le plaisir de l'entendre. Malheureusement son concert à bénéfice tomba le jour des courses d'Epsom ; le sport, pour les Anglais, passe avant la musique. Aussi, bien qu'il eût mis au programme la *Jubelcantate* dont l'ouverture se termine par le *God save the King!* la recette n'atteignit pas 100 livres, — « Beaucoup pour l'Allemagne, pour Londres, rien ! » écrivait-il à sa femme.

Il devait quelques jours plus tard, exactement le 5 juin, diriger le *Freischütz* à son bénéfice. Épuisé de fatigue et vaincu par la phtisie, il expira dans la nuit du 4 au 5. On le trouva le matin mort dans son lit.

L'autopsie révéla la présence dans le cou d'un abcès gros comme une noix et le poumon fut trouvé plein de tubercules. Le corps de Weber, réduit à l'état de squelette, fut placé dans un cercueil de métal et transporté le 15 juin à la chapelle catholique de Moorfield, où il fut déposé dans la crypte après de très imposantes funérailles. Les premiers artistes y firent entendre le *Requiem* de Mozart. Sa mort fut pour Londres un deuil public, mitigé par cette satisfaction que la dernière grande œuvre de Weber eût été composée pour les Anglais. S'il avait vécu, peut-être l'eussent-ils retenu dans leur cité, comblé d'honneurs à l'égal de Hændel, revendiqué comme un musicien national. Mort prématurément, Weber resta ce qu'il était : un artiste allemand ; mais sa patrie, dont il avait accru glorieusement le renom musical, l'oublia longtemps dans la froide crypte de Moorfield.

En 1840, un admirateur de Weber publiait qu'il avait eu peine à trouver sous la chapelle la sépulture du maître. Le cercueil, tout vermoulu, était confondu avec d'autres moins illustres ; mais une plaque portant une inscription commémorative y avait été récemment apposée grâce aux soins pieux d'un Anglais.

En Allemagne, on s'émut de l'abandon des restes d'un homme admiré pour son génie comme un héros national.

En mars 1844, le gouvernement du duché d'Oldenbourg décida qu'une statue serait élevée à Weber dans sa ville natale, Eutin. Quelques mois après, Dresde se piqua d'émulation et songea à faire revenir les restes de Weber pour lui ériger un mausolée. Grâce à l'énergique propagande que fit Richard Wagner, alors *kapellmeister* à l'Opéra de Dresde, en faveur de cet hommage inusité, le retour des cendres eut le caractère d'une grande solennité.

Arrivé à Dresde par le chemin de fer dans la soirée du 14 décembre 1844, le cercueil fut placé sur un bateau. Sur la rive gauche de l'Elbe étaient rangés les corps de musique, les académies et les députations. La barque funèbre, portant un catafalque éclatant de lumières, traversa lentement le fleuve. Lorsqu'elle fut arrivée au quai, le cercueil, mû par un mécanisme ingénieux, s'éleva de lui-même, au milieu des torches, aux acclamations de l'assistance. Le cortège se forma aussitôt, constellé de milliers de flambeaux, et le corps fut transporté au cimetière catholique de la *Friedrichstadt*, aux sons d'une marche funèbre composée par Wagner, sur des fragments d'*Euryanthe*; elle était jouée par 80 instruments à vent. « A l'entrée du cimetière, se tenait le personnel du théâtre, ayant à sa tête Wilhelmine Schrœder-Devrient. Une courte cérémonie eut lieu dans la chapelle mortuaire, puis les torches s'éteignirent, la foule se dispersa. »

Le lendemain eut lieu l'inhumation. « Max-Maria de Weber jeta la première pelletée de terre, les plus

proches assistants l'imitèrent, puis la tombe se remplit de lauriers et de couronnes. » Devant le caveau de famille où le plus jeune fils de Weber, Alexandre-Maria, avait, de cinquante jours à peine, précédé son père, Wagner prononça un éloquent discours[1] et fit chanter ensuite un chœur à quatre voix d'hommes dont il avait composé les paroles et la musique.

Le 11 octobre 1860, fut érigée à Dresde, près de l'Opéra, la statue en pied de Weber par Rietschel.

En 1886, l'anniversaire de la naissance du maître fut commémoré dans toute l'Allemagne par des solennités artistiques.

III

Aug. Reissmann — l'un des meilleurs critiques musicaux allemands de la fin du XIXe siècle — se livre à un rapprochement ingénieux entre Mozart et Weber.

Fils de musiciens l'un et l'autre, ils apprennent la technique dès l'âge le plus tendre, mais le père de Wolfgang était un homme du métier pour qui le premier devoir du compositeur consistait dans la possession complète des formes de l'art; celui de Carl-Maria était un dilettante qui, sacrifiant tout au succès, entraîna son fils dans cette voie et le poussa vers les créations brillantes, à effet. Mozart et Weber meurent jeunes l'un et

[1] Le texte de ce discours a été recueilli dans ses *Gesammelte Schriften* et traduit en français par M. Camille Benoit. R. Wagner *Souvenirs*, 1 vol. in-18, Paris, 1884, Charpentier.

l'autre; mais Weber n'atteignit jamais à la perfection de Mozart, soit qu'il ne fût pas aussi génialement doué que son devancier, soit que son instruction musicale ait été mal conçue, insuffisante chez lui la pratique des exercices scolastiques.

L'incendie de l'armoire de Kalcher ayant détruit les compositions manuscrites de l'adolescence de Weber, opéra de début, messe, sonates, *lieder*, variations, il faut donc juger le musicien d'après les morceaux qu'il écrit ou publie à partir de 1799, car les six fughettes puériles éditées en 1797 ne comptent pas. La Variation était en grande faveur à cette époque; Ph.-Em. Bach, Haydn, Mozart, avaient pratiqué cet art avec un talent remarquable, Beethoven y avait eu recours pour complaire à ses éditeurs ou par délassement de ses travaux de haute composition; mais le roi de la variation pianistique était alors Hummel. C'est une forme d'art moins difficile que le développement thématique proprement dit; il n'exige que de la facilité, de l'imagination et de la souplesse. L'adolescent avait un don tout personnel d'improvisation, de la fantaisie, un jeu brillant. Il devait tout naturellement se tourner du côté de la virtuosité. Weber écrit donc, sur des idées personnelles ou sur des thèmes empruntés à autrui[1], plusieurs séries de variations pour piano ou pour instruments. Dans cette forme sont conçus les op. 2, 5, 6, 7, 9, une des pièces de l'op. 3 et plus tard les op. 22, 28, 33, 40, 55. Il intro-

[1] Il prit, par exemple, comme sujets des thèmes tirés des opéras de son maître : *Castor et Pollux*, *Samori*.

duit la variation dans ses sonates de piano, dans son *concertino* pour clarinette, etc... L'*Ouverture chinoise* n'est en réalité qu'une série de variations pour orchestre.

Dans ce genre particulier, Weber apporte une verve inventive, beaucoup de variété, de la fantaisie ; il montre du goût pour les dessins chargés de notes, pour les allures rythmiques dansantes, telles que la mazurka, la polonaise, le boléro et pour les contrastes subits, le style heurté, les oppositions violentes de *ff* et de *pp*, et les conclusions en *smorzando*. Parfois les transformations qu'il impose à l'idée mélodique en altèrent par trop l'essence. C'est le cas pour les Variations sur la romance de *Joseph* (op. 28) dont le sentiment naïf est réellement déformé à l'excès. Disons à sa décharge que ce thème d'improvisation avait été proposé au compositeur par le roi de Bavière.

La quantité de musique que Weber a écrite pour instruments en *solo* ou pour instruments concertants, atteste également l'influence des circonstances. A Carlsruhe, il compose les Variations pour alto, le *concertino* pour cor : les musiciens de la chapelle du duc de Wurtemberg les interpréteront. A Darmstadt, il dédie des pièces de violoncelle à son ami de Dusch ; à Munich et à Prague, il produit des morceaux pour toute sorte d'instruments, le basson, la clarinette, etc., les uns parce qu'ils lui sont demandés, tel le concerto pour l'*harmonichord*, écrit à la prière de l'acousticien Kauffmann, les autres en vue de faire briller un instrumentiste ami comme le clarinettiste Baermann.

Si ces œuvres ne doivent pas être considérées comme très importantes dans l'histoire du talent de Weber, elles eurent du moins l'avantage de le familiariser avec la connaissance technique des ressources de chaque instrument. Il faut d'ailleurs accorder un rang supérieur aux compositions pour la clarinette, car, le timbre poétique et sentimental de cet instrument étant cher à Weber, il écrivit par la suite d'autres morceaux destinés à la clarinette tels que l'op. 33 (Variations pour piano et clarinette) et l'op. 48 (Grand duo concertant pour piano et clarinette, comprenant un *allegro*, un *andante* d'une expression douloureuse, mais théâtrale et un rondo final à 6/8). Dans ces œuvres se marque le contraste des deux aspects du tempérament de Weber, la mélancolie dont l'expression dolente convient si bien au timbre de la clarinette, et l'allure désinvolte, légère et fringante qui s'exprime habituellement chez lui sous la forme du rondo.

A la différence des grands maîtres allemands, Haydn, Mozart, Beethoven, qui ont excellé dans la musique de chambre, Weber a rarement traité cette forme ardue de l'art musical. Ses biographes nous parlent d'un trio de jeunesse détruit dans l'incendie de Munich et une lettre du 25 novembre 1801 à l'éditeur André faisait mention de trois trios pour piano, violon et violoncelle, qui n'ont pas été retrouvés. Il n'existe donc de Weber, dans cet ordre d'idées, que le trio en *sol* pour piano, flûte et violoncelle (op. 63), qui date de 1819, le quatuor pour piano et cordes, en *si* ♭ (1809) et un quintette à cordes avec clarinette (op. 34), en *si* majeur, écrit en 1815.

Dans ce quintette, qui est certainement inspiré de celui de Mozart, la clarinette a le rôle prépondérant. Le Trio se compose d'un premier mouvement médiocrement traité, d'un *andante* à 6/8 au titre pastoral : les *Soupirs du berger*, d'un *scherzo* en forme de danse joyeuse et l'un *finale*, d'une spirituelle vivacité. Il en est de même dans le quatuor : un premier mouvement ordinaire est suivi d'un *adagio* qui est loin d'offrir l'intérêt des *adagios* des quatuors de Beethoven; un *scherzo* d'un joli rythme, mais peu original, précède un *finale* d'une gaieté légèrement ironique, amusant par ses allures prestes, par le dialogue allègrement désinvolte des cordes et du piano.

Il en est de même encore dans ses symphonies, toutes deux en *ut* majeur. Pour ne point égaler celles de Beethoven, elles ont deux excuses : la jeunesse de leur auteur, — Weber avait à peine vingt ans, — et leur caractère d'œuvres de circonstance composées pour l'orchestre restreint du duc Eugène de Wurtemberg et destinées à des divertissements intimes d'amateurs princiers. Dans la première, les idées ont peu de valeur, les développements sont faibles. L'influence de Vogler y règne, au dire de M. Reissmann; mais l'auteur se souvient de la manière spirituelle de Haydn, surtout dans le menuet et le *finale* à 2/4 syncopé, qui est enlevé dans un mouvement de *presto* plein de verve. La seconde symphonie met en œuvre des idées plus mélodiques; en quelques-unes on discerne déjà l'embryon de thèmes que Weber traitera plus tard sous une forme plus originale. Dans le *finale* (*scherzo-presto* à 3/4), d'une vivacité

spirituelle, intervient un chant de cor en *la* mineur, d'une teinte poétique, qui précède la rentrée du thème.

Les concertos de piano de Weber vont nous ramener de ses compositions pour l'orchestre à sa musique de piano. Le premier (en *ut*), écrit à Darmstadt en 1810, est dans la manière de Mozart, bien que les caractéristiques du style de Weber, appogiatures, arpèges, traits aux allures bondissantes, y apparaissent. A un *adagio* très court et banal succède un brillant *finale*, d'allures hardies et fringantes, avec un *trio* en manière de danse populaire, dont le rythme est bien développé. Dans le second concerto en *mi*♭, les formes mélodiques sont plus weberiennes, mais la virtuosité y tient une place prépondérante et le meilleur morceau, le rondo final à 6/8, est moins original comme rythme que celui du concerto en *ut*.

Ces deux concertos sont aujourd'hui délaissés par les pianistes. Par contre, le « morceau de salon » connu sous le nom de *Concertstück* (op. 79) a été pendant des années leur cheval de bataille. Ce qui a contribué à lui assurer cette vogue, ce sont ses allures brillantes et peut-être aussi le caractère descriptif grâce auquel il est un peu l'ancêtre des Poèmes symphoniques modernes. Bien que d'un seul tenant, il renferme les trois mouvements traditionnels. Mais le compositeur a rompu le cadre classique et disposé ses rythmes d'après le sujet d'une petite histoire sentimentale qu'il raconta à sa femme et à son élève J. Benedict, à la première audition qu'il leur donna du *Concertstück*, avant l'exécution à Berlin.

PORTRAIT DE CARL-MARIA DE WEBER
D'après une gravure anglaise de 1826.
(Bibliothèque de l'Opéra).

Chargé d'abord de faire entendre un douloureux *adagio* en *fa* mineur qui exprime les angoisses de la châtelaine dont le mari est parti pour la Palestine, et de sonner, au milieu du morceau, la petite marche simplette en *ut* majeur annonçant le retour des croisés, l'orchestre joue un rôle moins important que dans les concertos ordinaires. Si, dans ce morceau de concert, la virtuosité tient une large place, elle est subordonnée néanmoins à l'exécution du programme : les élans de l'épouse vers l'époux, les embrassements du couple de nouveau réuni sont exprimés de la manière la plus chaleureuse, non sans quelques formules démodées; mais ce défaut est celui de la plupart des pièces de piano de Weber. Elles portent la marque de leur époque; le romantisme musical de Liszt et de Chopin est sorti de là.

Dédié à Meyerbeer, le *Momento capriccioso* pour piano en *si♭* est apparenté pour le rythme au *scherzo* de la *Symphonie héroïque*. Ce morceau, bien conduit dans ses proportions restreintes, est encore d'une touche classique, mais l'écriture harmonique et les caprices rythmiques de Weber en font l'originalité. D'un goût beaucoup moins pur sont le *Rondo brillant* en *mi♭*, aux allures voltigeantes, dans lequel dominent les formes périssables de la virtuosité, et les deux grandes Polonaises pour piano. Composées à des dates différentes, l'une et l'autre eurent beaucoup de succès du vivant de l'auteur. Weber, d'ailleurs, paraît avoir eu une prédilection pour le *tempo* de la Polonaise, soit qu'il ait partagé ce goût avec ses contemporains, soit qu'il

l'ait conçu lors de son séjour en Silésie, car il a introduit des polonaises dans un grand nombre de ses œuvres. L'allure cavalière et désinvolte de la polonaise devait lui plaire par ses contrastes hardis et son rythme fougueux.

Comme les musiciens de son temps, Weber a écrit nombre de valses, d'*allemandes* suivant l'appellation d'alors, il en a même dédié une série de six à Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, impératrice des Français ; il a introduit le *Lied* à trois temps dans certaines de ses compositions instrumentales, dans les *trios* de ses sonates de piano. Il lui était réservé de changer les formes de la valse, de les rendre plus capricieuses, plus passionnées. C'est en cela surtout qu'est intéressante l'*Aufforderung zum Tanz*.

Ce morceau célèbre suppose un petit programme sentimental et pour lequel on peut imaginer une mimique correspondant aux rythmes divers qui s'y succèdent. D'après l'interprétation qu'en a donnée l'auteur, cette Invitation à la danse serait une pantomime ; l'introduction et la *coda* qui en ramène le thème, se comprennent d'elles-mêmes. On croit entendre les paroles, voir les gestes et assister aux adieux du couple qui se forme et se quitte à regret. On peut, dans l'intervalle, imaginer toute la frénésie de la valse telle que la goûtent les Viennois dans leurs immenses salles de bal où s'ébauchent des amourettes. Aussi les commentateurs de Weber font-ils dater de l'*Aufforderung* la dislocation de l'ancienne *allemande* uniforme et régulière, — menuet plus

rapide, simple *lændler* populaire, — qu'a remplacée la valse contrastée, tantôt fringante, tantôt abandonnée et langoureuse, telle que l'ont traitée les Strauss et leurs imitateurs.

Une dizaine d'années plus tôt, à Stuttgard, pour ses élèves, l'artiste avait écrit les Six sonates progressives, destinées aux débutants et qui ne comptent guère ; mais, en 1812, il s'attaquait au genre difficile de la grande Sonate pour piano vers lequel ses aptitudes ne le portaient pas spécialement, car il n'en a produit que quatre et la forme qu'il leur a donnée s'éloigne assez fortement du type classique. L'exposition à peine tracée, le compositeur fait intervenir des épisodes sans lien avec les idées principales ou se jette dans les caprices pianistiques.

Cette remarque s'applique surtout aux premiers mouvements de la sonate en *ut* et de celle en *la♭* et aux *andante* de l'une et de l'autre. Il ne faut pas comparer les *andante* des sonates de Weber, dont l'idée, assez courte et pauvre, appartient plutôt à la forme *Lied*, aux *adagios* de Beethoven, si profonds de pensée. Pour leur donner de l'intérêt, le musicien les dramatise aussitôt, au lieu d'en tirer un développement thématique, ou les brode de variations ingénieuses. Dans les sonates en *ré* mineur et en *mi* mineur, l'emploi du contrepoint est plus habile et le style pianistique moins prépondérant. Le premier mouvement de la 3e Sonate a même une énergie farouche et un accent concentré qui en rend le début saisissant. Malheureusement, la nature des idées secondaires s'allie assez mal à celle du thème principal.

C'est surtout dans les menuets ou *scherzi* et dans les *finale* que la verve fougueuse de Weber manifeste son originalité. Leurs allures désinvoltes et capricieuses, leurs syncopes heurtées, leurs accents marqués à contretemps, la vivacité et l'emportement des traits, leurs dessins hardis parcourant à grands bonds le clavier, sont bien propres à Weber et diffèrent essentiellement des morceaux correspondants chez Beethoven.

Le *finale* de la première Sonate, connu sous le nom de *Mouvement perpétuel*, dérive comme idée première des *rondos* de Mozart, mais il est traité avec plus de verve et de liberté. C'est un des morceaux dans lesquels Weber a produit le travail thématique le plus serré, a montré le plus d'habileté à extraire d'une idée tout ce qu'elle peut donner de rendement pittoresque. Le *rondo* final de la seconde Sonate, très chatoyant aussi, est moins heureusement conduit ; il manque de souplesse, à cause des modulations trop brusques. Par contre, le menuet en *la* ♭, avec son rythme bref, impétueux, et son *trio* dont la mélodie ondule dans le grave du clavier, sont empreints d'une saveur toute moderne. La 3e Sonate n'a pas de *scherzo* : en revanche, le *rondo presto* est d'une dimension qui égale celle de deux morceaux ; les idées secondaires y foisonnent et s'entrelacent en combinaisons ingénieuses.

En guise de *finale*, Weber a cousu à la 4e Sonate une brillante tarentelle dont le développement, assez laborieux, manque un peu de légèreté, sauf dans la *coda* qui meurt en *decrescendo*. Le menuet en *mi* mineur de cette

sonate est conçu dans des dimensions modérées. Une cadence encore peu usitée à cette époque ponctue l'exposition d'un thème fougueux et saccadé avec lequel contraste le *trio*, en majeur, sorte de valse allemande, doucement susurrée en sourdine, dont la deuxième idée, avec ses mouvements contraires aux deux mains, est d'un rythme amusant.

Je n'ai pas dissimulé les défauts des sonates de Weber. Il ne pouvait y mettre ce qu'il ne possédait pas, l'art d'un J.-S. Bach ou d'un Beethoven ; mais par la liberté même de sa conception de la sonate, il brisa les moules traditionnels. « Le coloris orchestral de la mélodie, la hardiesse des rythmes, l'égalité dans l'exposition des idées chantantes, donnée aux deux registres de l'instrument, sont, dit M. Gehrmann, les bienfaits dont le style moderne du piano est redevable à Weber. »

Il faut distinguer dans la musique vocale de Weber les compositions de circonstance, ou les mélodies introduites dans une pièce de théâtre, de celles qu'il a conçues librement, soit qu'il vendît à un éditeur un recueil de *Lieder*, soit qu'il élût un poème pour le plaisir de le mettre en musique.

Weber a écrit des *lieder* à toutes les époques de sa vie. Le total atteint la centaine. Un certain nombre n'ont qu'un accompagnement de guitare ; dans sa jeunesse, il les chantait lui-même, d'une très jolie voix.

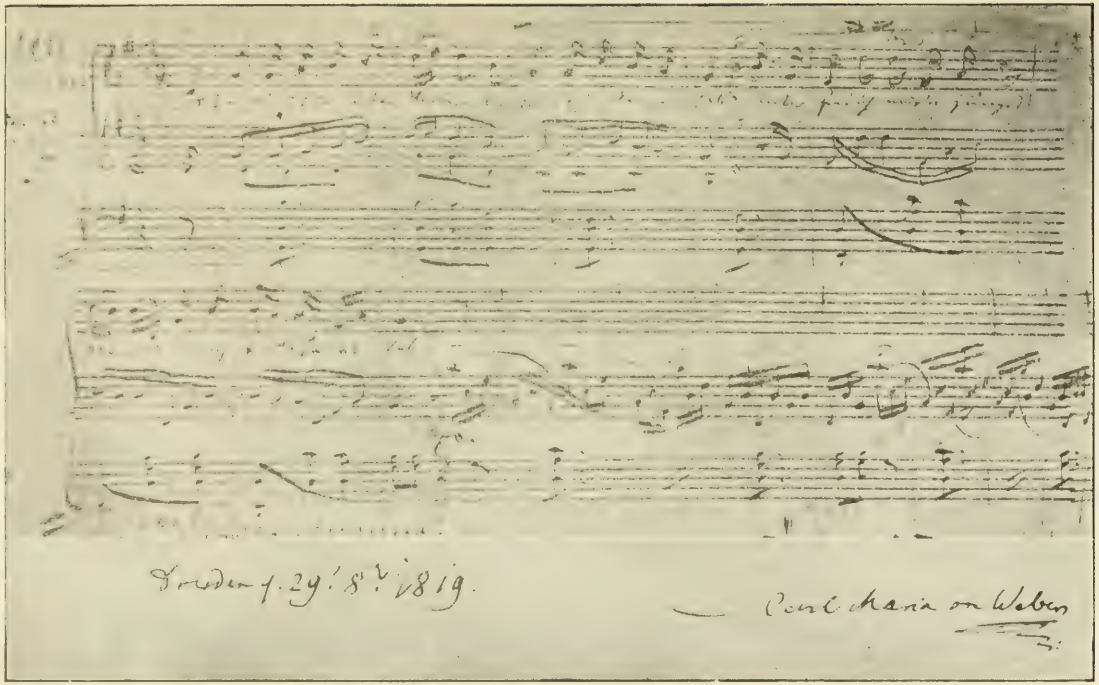
La plupart sont de simples couplets calqués sur la forme du *Lied* allemand, avec lequel l'avait familiarisé

son maître Vogler, — d'expression tantôt sentimentale, tantôt populaire ou humoristique.

Dans la première catégorie il faut ranger la célèbre *Berceuse*, si goûtée en Allemagne; *Maienblümlein*; *Er an sie* (Lui à Elle); *Ich sah ein Röschen am Wege stehn*; le délicieux *Minnelied* sur des vers de Voss, dont le rythme et l'harmonie rappellent l'élégance des *lieder* norvégiens.

Au genre populaire appartiennent plusieurs séries de *Volkslieder* à une ou plusieurs voix, les quatre *lieder* écrits pour une pièce de Kotzebue, en dialecte de la Haute-Bavière, notamment le rude *Bettlerlied* (Chanson de mendiant) et le *Lass mich schlummern, Herzlein, schweige*, avec son accompagnement simulant les battements du cœur, qui est d'un germanisme très caractéristique; les recueils op. 54, 64, dans lesquels il faut remarquer la célèbre tyrolienne : *Mein Schätzerl ist hübsch*, le *Mailied* (*Traviro!*), le *Liebesgruss aus der Ferne*, *Wenn ich ein Voglein wär'!* enfin le gracieux *Liebeslied*, d'une coupe analogue à celle du chœur des jeunes filles du *Freischütz*.

L'auteur de *Sylvana*, (*Abu-Hassan*) excellait dans la forme humoristique. On en peut donner comme exemples la chanson : *Mädel, schau'mir ins Gesicht!* la série de l'op. 54 : le *Quodlibet*, *Alte Weiber* : *Reigen*, aux allures joyeuses de kermesse. Humoristiques aussi, deux des *lieder* du recueil (op. 46) intitulé : *Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten* (les Quatre tempéraments en présence de la perte de l'objet aimé). Ce



a) *Alte Weiber* (VIEILLES FEMMES), *lied* HUMORISTIQUE DE L'OP. 54 (1817)
b) DATE ET SIGNATURE D'UN ÉCRIT DE WEBER
(Autographes de la collection Charles Malherbe).

sont ceux qui caractérisent *Der Leichtmuthige*, l'amant léger qui vole allègrement à d'autres amourettes, et *Der Gleichmuthige*[1], l'indifférent, qui se console en douze mesures, amusantes par le naturel de la déclamation.

Weber ne s'est pas tenu à la coupe régulière et uniforme du *lied*, il a su en briser le cadre étroit. « Weber qui fut le premier à modifier le thème de ses romances, à varier le *milieu*, même dans les *lieder* à couplets, » dit M. Gehrmann, en donne plusieurs exemples, entre autres, la belle mélodie : *Meine Lieder, meine Sänge*, en laquelle non seulement les inflexions de la ligne vocale sont modifiées, mais dont l'accompagnement diffère selon les strophes. Dans ce genre, il faut citer comme exprimant mélodiquement deux sentiments différents : *Was zieht zu deinem Zauberkreise?* et les belles strophes improvisées par Weber sur le poème de L. Tieck : *Sind es Schmerzen, sind es Freude?* (Est-ce douleurs ou joie?) en souvenir de son séjour à Berlin. Au type du *lied* dramatisé se rattachent : *Die Zeit* (le Temps), si bref et si saisissant, la ballade : *Es stürmt auf der Flur*, sur des vers de Rochlitz, *Die Klage* (la Plainte) : *Ein steter Kampf ist unser Leben*, d'un accent si ferme que scande encore la réponse du piano en accords serrés et vigoureux, *Das Mädchen an das Schneeglöckchen* (la Jeune fille au perce-neige) dont la seconde période en mineur, dite sur un accompagnement différent, a l'accent de

[1] Les autres tempéraments sont : *Der Schwermuthige* (la désespérance) et *der Liebewüthige* (la colère amoureuse qu'exprime un *allegro furioso* en *ut* mineur).

Schubert. Parfois même Weber fait pressentir Schumann pour la délicatesse, avec *Herzchen, mein Schätzchen* et pour l'élan, la passion et la liberté mélodique, avec *Der Schwermuthige*.

A partir de 1822, Weber n'écrira plus de *lieder*. En 1824, il fit une exception en faveur de F. de Cussy, cet émissaire français de notre Académie royale de musique, qui abusa de la circonstance pour exiger du maître, avec l'insistance la plus importune, quelques mesures sur une pauvre romance de sa façon : *Elle était simple et gentillette*.

Weber a toujours traité avec talent le genre si allemand des chœurs à quatre voix d'hommes. Ceux de *Leyer und Schwert* sont parmi les plus populaires. Mais il en a écrit d'autres : il en existe dans l'op. 23 et dans l'op. 54, dans les op. 64 et 68. Il en a composé un, je l'ai dit, pour le *Liedertafel* de Berlin. Vers la fin de sa vie, il revint à ce genre de compositions vocales : de 1825 datent le *Reiterlied* et la *Schützenweihe*, qui rappellent la verve patriotique et guerrière de 1814.

La plus ancienne des cantates de Weber, *Der Erste Ton*, a pour sujet la création de la musique et se compose d'une introduction instrumentale, de mélodrames joués sous la récitation du poème et d'un chœur final. Weber essaie là cette forme du mélodrame qu'il emploiera plus tard dans *Preciosa* et dans le *Freischütz*. Dans l'introduction, le compositeur ne prétendait à rien moins qu'à dépeindre le chaos du monde avant la création de la musique. Une fugue chorale termine l'œuvre.

Il en est de même dans l'hymne : *In seiner Ordnung schafft der Herr*, écrit pour quatuor solo, chœur mixte et orchestre.

Parmi les cantates qu'il composa pendant son séjour à Dresde, il faut mettre à part *Natur und Liebe* parce qu'elle est la plus importante de toutes les œuvres de circonstance écrites par Weber : elle comprend un duo vocalisé pour deux soprani, un ravissant chœur à 3/8 de couleur scandinave, un *larghetto* pour les trois voix (soprani, ténors et basses) et un chœur final en *ut* sur le thème de l'ensemble initial. De la *Jubelcantate*, partition assez développée pour quatuor vocal, l'ouverture seule, par suite des intrigues de la coterie italienne, put être exécutée le jour du jubilé du roi. C'est un morceau brillant et pompeux qui se termine solennellement par le thème du *God save the King !* proclamé à grand orchestre.

Dans *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire), Weber n'eut pas à se mouvoir étroitement dans un programme imposé par l'étiquette ; sur un plan symphonique et dramatique librement choisi, il fêta la défaite de l'oppresseur de son pays. La *Bataille de Vittoria* de Beethoven (qu'il fit lui-même exécuter à Prague dans un de ses concerts) avait pu lui donner l'idée d'une bataille décrite en musique ; mais l'œuvre de Weber est plus complexe. Outre un prélude instrumental, elle comporte des chœurs pour les Peuples et les Guerriers, des *soli* et des morceaux d'ensemble pour les personnages allégoriques : la Foi, l'Espérance et la Charité, des épi-

sodes symphoniques descriptifs dans lesquels interviennent, pour caractériser les nations en lutte, les airs nationaux ou militaires qui sont censés mener leurs soldats à la bataille : la marche avec fifres des grenadiers autrichiens, le chant du *Ça ira!* comme symbole des Français révolutionnaires, auquel répond la fanfare des chasseurs prussiens, enfin l'hymne anglais : *God save the King!* Dans le *finale* se succèdent un Chœur des Peuples, une prière, un quatuor des Vertus avec solo et un chœur fugué qui exprime la reconnaissance des nations affranchies.

Les compositions religieuses de Weber sont peu nombreuses. Les deux offertoires et les deux messes, écrits à Dresde en 1818-1819, sont encore des œuvres de circonstance, des œuvres commandées, improvisées, produites dans un délai très court.

La plus importante des messes de Weber est celle en *mi* ♭, mais c'est aussi la plus théâtrale. Les effets pathétiques, les oppositions de *ff* et de *pp* y abondent, l'orchestre y tient un rôle agité. Le *Gloria* est un morceau brillant, en harmonie avec l'architecture ronflante de la *Hofkirche*. Dans le *Credo*, les trois notes : *ut, ré, mi*, marquent au début, en grandes valeurs, l'affirmation de la foi, ponctuent solennellement les périodes musicales correspondant aux divisions du symbole. Si les trompettes sonnent leurs fanfares dans le *finale* de ce morceau, l'*Hosannah in excelsis!* du *Sanctus* est proclamé par une fugue vocale et instrumentale sur un thème brillant traité avec assez d'adresse. L'*Agnus Dei* où règnent

les antithèses dramatiques, finit *smorzando* par un *Dona nobis pacem,* qui ressemble à un *andantino* de quatuor d'opéra, sans développement ; mais le *Benedictus* a l'accent mélodique propre à Weber..

La messe en *sol,* dédiée au roi de Saxe, présente les mêmes caractères, quoique moins saillants ; elle est d'un style moins pompeux. Le *Kyrie* offre peu d'intérêt et le *Credo* ne vaut pas celui de la première messe, mais il contient, à l'*Incarnatus est*, un épisode mystérieux qui ne manque pas de caractère. Le *Benedictus* est une page pleine de grâce, d'un sentiment tendre et mystique qui fait prévoir l'accent de l'*andante* du grand air d'Agathe et qui rachète les rythmes sautillants de l'*Agnus Dei.*

Bien que d'esprit très religieux, Weber n'avait pas le sens de la musique d'église, ni la maîtrise en contrepoint qu'elle exige. Son infériorité sous ce rapport, ses aptitudes et la hâte avec laquelle il travaillait le portaient donc naturellement à remplacer les procédés du style figuré par l'écriture dramatique.

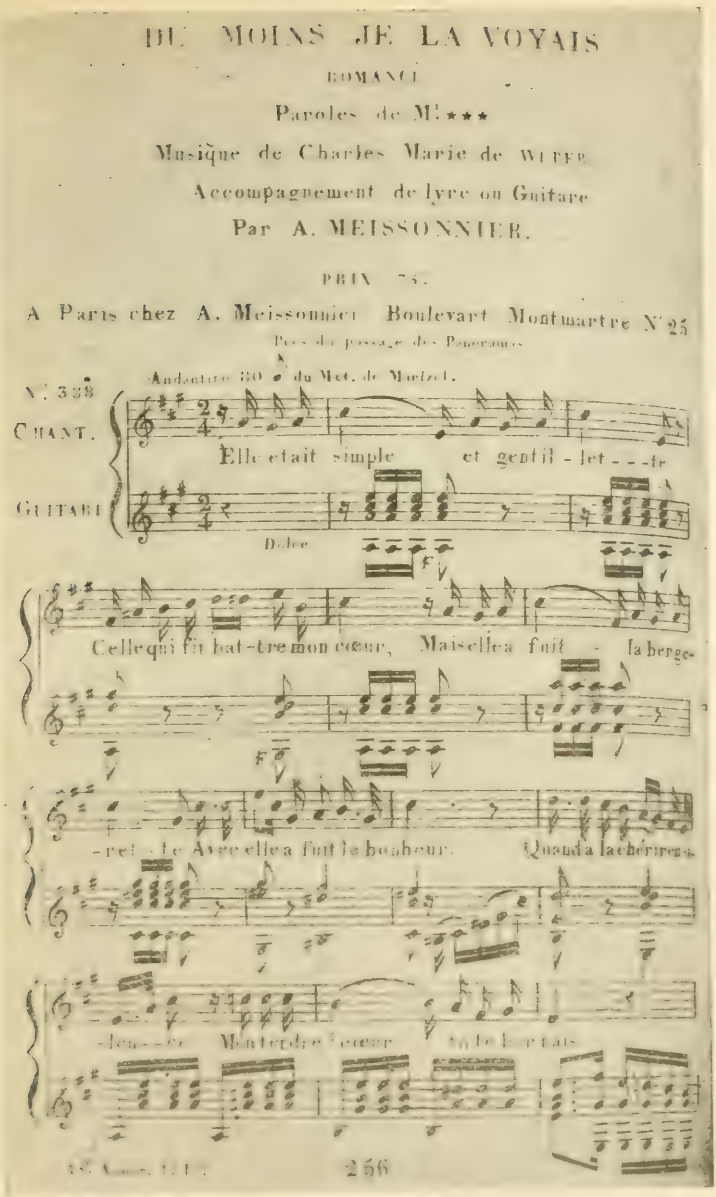
IV

Nous ne savons rien du premier opéra de Weber, sauf que c'était une bouffonnerie. *Le Pouvoir de l'Amour et du Vin* était-il inspiré de la musique italienne bouffe, des formes de Pergolèse, de Cimarosa, de Paesiello, on l'ignore, car la partition est perdue. Procédait-il au contraire de l'*Impresario*, de l'*Enlèvement au Sérail*, des *Noces de Figaro?* C'est probable car Weber témoi-

gna toujours la plus grande admiration pour l'auteur de *Don Juan*.

Sa seconde œuvre dramatique, *Das stumme Waldmädchen* devait être assez faible. Weber s'en rendit compte puisqu'il ne cessa de la remanier et qu'il la présenta dix ans plus tard au public de Francfort complètement transformée. Nous la retrouverons plus loin sous le titre de *Sylvana*.

Son troisième opéra de jeunesse, *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, avait le caractère et la forme d'un *singspiel*, c'est-à-dire d'une pièce dialoguée mêlée de musique, quelque chose comme notre ancien opéra-comique. Il n'a pas été possible de reconstruire l'œuvre, le livret étant perdu et le dialogue manquant à la partition. Celle-ci comprend vingt numéros de chant pour les personnages de l'action. M. Gehrmann trouve à la mélodie de cet ouvrage un accent particulier, empreint du caractère allemand, surtout dans les chants de la basse bouffe : *Die Menschen sind schon so* et : *Ein Lügner ist ein grosser Mann*. Il signale l'emploi de la petite flûte pour les effets comiques et du cor de basset comme chalumeau. Comme celle de *Sylvana*, l'ouverture de *Peter Schmoll* a été refaite et elle a paru en 1807 sous le titre d'*Ouverture à plusieurs instruments*. Dans l'*allegro vivace* en *mi* ♭ commence à se dessiner gauchement le tour mélodique de Weber, mêlé à des souvenirs classiques. Le *cantabile* en *si* ♭ est aussi d'une forme assez puérile ; mais entre ces idées banales s'intercalent des passages qui dénotent une main plus exercée en l'art du



DU MOINS JE LA VOYAIS

ROMANCE

Paroles de M.***

Musique de Charles Marie de WEBER

Accompagnement de lyre ou Guitare

Par A. MEISSONNIER.

PRIX 75.

A Paris chez A. Meissonnier Boulevart Montmartre N° 25

Près du passage des Panoramas

N° 338

Andante 80 ♩ du Met. de Maelzel.

CHANT.

GUITARE

Elle etait simple et gentil - let - - - te

Dolce

Celle qui fit bat-tre mon cœur, Mais celle a fait la berge-

-ret - te Avec elle a fut le bonheur. Quand a la chère ses

-lea - - - ce Monter de l'cœur ta le bertais

256

« ELLE ETAIT SIMPLE ET GENTILLETTE »

Paroles de Ferdinand de Cussy, la seule musique qu'ait écrite Weber sur un texte français (1re page du morceau

(Bibliothèque du Conservatoire.)

développement et un court *adagio* d'une jolie écriture harmonique.

Pour l'opéra de Rhode, *Rubezahl*, Weber n'écrivit que quelques morceaux : un chœur d'esprits, un air, un quintette assez long[1] et l'ouverture dont nous ne possédons que la version de 1811, intitulée *der Beherrscher der Geister*. Sous cette dernière forme, elle a avant tout un caractère rythmique. Le mouvement rapide à 6/4 est soutenu d'un bout à l'autre ; une idée chantante sereine en *fa* majeur alterne avec le thème initial en *ré* mineur, agité, dramatique, auquel répond une phrase plus tendre, inspirée de Mozart. Le développement, saccadé, aux élans fougueux, est conduit avec un sens des proportions qui dénote l'homme de théâtre. Cette page symphonique pleine de verve est remarquablement orchestrée d'un bout à l'autre ; il est fâcheux que, depuis des années, elle soit bannie des programmes de concerts.

La même habileté de main ne se retrouve pas dans l'*Ouverture chinoise*, écrite à Breslau en 1805 et incorporée quatre ans plus tard dans la petite partition d'intermèdes adaptée à la *Turandot* de Schiller. La mélodie chinoise, présentée d'abord à découvert sur un roulement de tambour, est tirée du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau[2]. L'absence de *sensible* en fait tout le caractère.

[1] Les périodes les plus brillantes de ce quintette ont été transférées dans la *Jubel-Ouverture*.

[2] Rousseau l'avait empruntée à la *Description de la Chine*, par le P. du Halde et autres missionnaires de la Société de Jésus, publiée à La Haye, en 1736.

Après avoir noté le thème tel quel en *sol*, Weber lui rend le *fa* dièze, puis le fait passer par diverses modulations brusques et heurtées, mais il n'en tire ni idées secondaires, ni transformations rythmiques. Dans ce genre de la musique pittoresque à forme rapsodique, on a fait infiniment mieux depuis cette époque.

La partition de *Sylvana* compte vingt numéros. L'ouverture, dont l'*allegro* procède évidemment d'Haydn, a quelque chose de simplet. Des chœurs avec accompagnement de cors révèlent le goût de Weber pour les scènes de chasse. L'originalité de cet opéra, c'est que la pantomime y tient une grande place. Ainsi, dans la principale scène entre Rodolphe et Sylvana, celle-ci répond par des gestes aux interrogations de Rodolphe ; le hautbois et le violoncelle solo expriment ses sentiments. Weber s'est très bien tiré de cette innovation et les airs de ballet qu'il a écrits pour le personnage muet ne manquent pas de verve.

On peut citer avec éloges l'air de Mathilde et une partie du *finale* du second acte. Le rôle du valet de Rodolphe, Krips, figure d'un humour germanique, est réussi d'un bout à l'autre. Nous ne connaissons malheureusement *Sylvana* en France que par une version de Mestépès dont l'action, non moins saugrenue et plus mélodramatique encore que celle de Hiemer, fut adaptée par Wilder à des morceaux étrangers en grande partie à cet opéra[1].

[1] Il en enleva quatre pour en ajouter sept tirés des œuvres de Weber, entre autres la tyrolienne : *Mein Schätzerl ist hubsch* et, ce qui est plus fort, *l'arioso : Die Wunde brennt* de la cantate : *Lyre et Glaive*.

L'humour dont Weber avait déjà donné des preuves dans ses premiers ouvrages dramatiques se manifeste plus complètement dans *Abu-Hassan*, ainsi que le comportait le caractère bouffon de cette turquerie.

L'ouverture en *la* en un seul mouvement, *presto* à 2/4, est un petit chef-d'œuvre d'esprit, une véritable ouverture d'opérette, d'une verve juvénile et d'une instrumentation légère. Le thème initial, emprunté à l'accompagnement du premier duo entre Fatime et Abu-Hassan, reparaît dans le *finale* de la partition. Celle-ci comprend surtout des airs et des duos pour les deux principaux personnages. La forme rappelle l'influence de Mozart, celui de l'*Enlèvement au sérail*, avec, dans l'écriture, quelques accents weberiens. Il y a aussi un duo scénique dans lequel Fatime bafoue Omar, l'usurier libidineux, puis deux trios entre Hassan, Omar et Fatime : dans l'un d'eux, l'accompagnement simule les battements du cœur. Une marche turque dénuée de couleur locale accompagne l'entrée du calife. Le meilleur morceau est sans contredit le chœur des créanciers : *Geld, Geld, Geld! Ich will nicht länger harren*. Ce chœur, intimement lié à l'action, caractérise leur impatience avec une force d'expression toute particulière.

Preciosa et les *Trois Pinto* sont contemporains de la composition du *Freischütz*. *Preciosa* le précéda sur la scène, on l'a vu plus haut.

Le sujet, on ne peut plus simple, est l'amour d'un jeune seigneur espagnol pour une jolie *zingara*, qui, après les péripéties de rigueur, se trouve, au dénoue-

ment, être une fille noble, volée au berceau par des bohémiens. Elle épouse naturellement son amoureux. Dénuée de valeur, la pièce ne dut son succès qu'aux intermèdes dont le maître l'avait illustrée. C'était la première fois que l'on faisait entrer la vie des bohémiens dans le domaine de la musique dramatique.

La partition se compose de onze numéros : une brillante et fougueuse ouverture, d'un coloris éclatant, formée comme toutes celles de Weber avec des thèmes de la partition. Le premier acte débute par une marche des bohémiens à deux temps, qui est développée dans l'ouverture et rappelée plusieurs fois dans l'ouvrage. Bizet s'est également servi de ce thème ou du moins de ce rythme (car il en a altéré le mode), dans la marche bohémienne de *Carmen*. Suit un chœur à 3/4, rythmé en boléro : *Heil Preciosa! Preis der Schœnen!* Puis vient un délicieux mélodrame dont la tendre mélodie est dessinée par la clarinette. Le deuxième acte contient le seul *solo* de la pièce, la romance à 6/8 de Preciosa : *Einsam bin ich, nicht alleine*, dont le second couplet est enguirlandé d'une broderie de flûte. Il y a enfin plusieurs chœurs dont le dernier, au quatrième acte, est dit sur un accompagnement léger, d'une écriture très personnelle et très élégante, et plusieurs airs de danse espagnols, traités avec verve.

Les biographes de Weber ont observé qu'il eut toujours un faible pour la musique espagnole. Les rythmes de boléro abondent dans ses pièces pour piano et dans ses *lieder*. L'ariette d'Annette au second acte du *Freis-*

chütz est scandée en boléro. Weber songea même à traiter dramatiquement plusieurs sujets espagnols tels que *Pizarre, Don Juan d'Autriche, Christophe Colomb* ou le *Cid* dont son collaborateur Kind devait lui faire le livret. Le seul plan qui ait eu un commencement d'exécution est l'opérette bouffe que lui avait donnée le conseiller Winkler (Th. Hell). Weber laissa la partition des *Trois Pinto* à peine ébauchée, il en avait écrit sept morceaux, pleins de verve scénique et d'esprit[1].

On sait que le livret du *Freischütz* est tirée d'une vieille légende recueillie par Apel et Laun dans leur *Gespenterbuch*. Cette légende est celle du Chasseur noir dont le Robin Hood anglais est une variante. Voici le résumé du récit qui a inspiré Kind et Weber.

Bertram et Anna ont une fille Käthe qu'aime Wilhelm, le greffier du bailli. Pour obtenir la main de Käthe, Wilhelm se fait chasseur. Mais il se montre d'une lamentable maladresse. Comment pourra-t-il subir avec succès l'épreuve du tir qui lui est imposée ? Un vieux soldat à jambe de bois offre de lui procurer des *Freikugeln* (balles franches, c'est-à-dire infaillibles grâce à un pouvoir d'enchantement infernal). Pour fondre les balles, le vieux soldat mène Wilhelm à onze heures du soir dans la Gorge au Loup. Celui-ci

[1] Après sa mort, sa famille chercha à tirer parti de ces fragments. Meyerbeer avait promis d'achever la partition, il n'en trouva pas le loisir. Ce vœu n'a été exaucé que plus tard. Sur un livret remanié par le petit-fils du compositeur, le capitaine Carl Von Weber, le compositeur Gustave Malher adapta une partition formée en partie des morceaux originaux, en partie de mélodies, de chœurs, de fragments de cantates de Weber. Cet ouvrage hybride a été représenté à Leipzig en juillet 1888.

procède seul à cette opération. La fonte des balles est plus longue que dans le livret, leur nombre étant plus élevé (63). La scène comporte des apparitions fantastiques dont Kind s'est souvenu, entre autres celle de la fiancée et d'autres qu'il a rejetées. C'est à Wilhelm que le cavalier mystérieux révèle le pouvoir magique des balles. Au coup d'épreuve, Käthe essaie de détourner Wilhelm de viser la colombe qui lui est désignée comme but, son rêve nocturne l'ayant inquiétée. Il passe outre et la jeune fille tombe, la tête fracassée ; ses parents meurent de chagrin et Wilhelm finit dans un asile d'aliénés.

Sauf qu'il supprime quelques épisodes et remplace l'énigmatique invalide par le haineux Caspar, le livret de Kind[1] ressemble fort au conte d'Apel ; il en reproduit même des phrases textuelles. Si les noms sont changés, les incidents de l'action sont les mêmes ou à peu près : chute du portrait de l'aïeul Kuno qui blesse Agathe au front, substitution pour la parure de la fiancée d'une couronne mortuaire à une couronne de mariée. Il y a quelque différence dans la mise en scène de la fonte des balles. Le nombre des balles fondues est réduit à *sept* et c'est encore trop, puisque Caspar est obligé d'en consommer plusieurs inutilement pour que la dernière trompe l'espoir de Max. Ce qui appartient à Kind, c'est la substitution de Samiel au Chasseur noir, c'est la création du person-

[1] Une pièce sur le *Freischutz* avait été jouée à Vienne en septembre 1817.

VIEILLE ESTAMPE POPULAIRE RELATIVE AU *Freischütz*
(Scène huitième du second tableau du troisième acte).
(Bibliothèque de l'Opéra).

nage de Caspar, garde-chasse comme Max, c'est le dénouement heureux.

Les roses blanches bénites qui préservent la jeune fille de la balle maudite, le pieux ermite les donnait à Agathe, au premier acte, à la fin d'un tableau que Carolina Brandt fit supprimer à Weber. L'auteur du livret défendit son idée avec raison, car l'allusion aux roses blanches de l'ermite dont Annette pare la tête d'Agathe lorsqu'elle reçoit en guise de couronne de mariée un emblème mortuaire, et leur vertu contre les maléfices de l'enfer, ne sont pas comprises si l'on ignore dans quelle intention l'ermite les avait données à la jeune fille. Mais la Brandt, avec son instinct d'actrice, n'avait pas tort, car, au point de vue dramatique, il valait infiniment mieux placer aussitôt le spectateur devant cette scène vivante et animée du concours de tir qui l'initie au sujet de la pièce. Weber suivit le conseil de sa fiancée et Kind finit par céder, mais à contre-cœur. Il a même écrit tout un petit volume pour faire l'éloge de son œuvre et exposer ses griefs contre Weber.

Malgré les gaucheries qu'on peut y relever, ce livret du *Freischütz* dans lequel Kind met en scène naïvement la vieille légende du Chasseur noir et présente des personnages familiers, pris dans la vie populaire, au lieu de comparses d'opéra, obtint en peu de temps une grande vogue en Allemagne. Weber sentait bien ce qu'il devait à son collaborateur, car, dans une lettre du 28 juillet 1821, datée de Berlin, il l'assurait de son attachement, de sa reconnaissance. « Librettiste et com-

positeur ne sont rien l'un sans l'autre et le poète a le mérite principal comme invention. » Quelques mois plus tard, dans celle où il réfutait la légende des 800 thaler destinés par le comte Brühl au librettiste, Weber exprimait un avis différent : « Le poème le plus saisissant n'est rien sans la musique. »

On m'excusera de parler avec détails du livret plus que de la partition. Mais que dire de celle-ci qui n'ait été exprimé cent fois? En Allemagne, le *Freischütz* est resté aussi populaire que *Carmen* l'est chez nous aujourd'hui. Dans les autres pays, cet opéra est de ceux que tout le monde connaît, même sans l'avoir vu jouer. L'ouverture en est un résumé grandiose. Comme celle de *Preciosa* et comme celles qui suivront, elle est formée de motifs de la partition merveilleusement soudés entre eux et qui racontent tout le drame : le triomphe du ciel sur les puissances infernales. Seul l'*adagio* des cors de l'introduction n'est pas tiré de l'opéra, textuellement au moins, mais il sert à situer l'action, à évoquer le lieu où elle se passe, la Forêt.

Magie de l'art des sons! Kind s'évertue, méticuleusement, à tirer de la vie du chasseur toutes les circonstances de la pièce. Les termes de vénerie, le vocabulaire forestier sont partout employés pour donner la couleur locale. Weber, avec quelques mesures sonnées par les cors, semble ouvrir une perspective profonde, infinie, sur le lieu de cette action familière et fantastique...

Inutile d'insister sur l'art merveilleux et la simplicité des procédés avec lesquels Weber caractérise ses per-

sonnages, dépeint la hâblerie paysanne de Kilian, vainqueur au tir, la bonhomie un peu banale de Kuno, la faiblesse de Max, garçon naïf, honnête, mais facile à entraîner, la perfidie tortueuse de Caspar, mauvais sujet prêt à sacrifier des innocents à sa vengeance. Comment il a su différencier les deux cousines, la pieuse, la sentimentale Agathe, la sémillante et gaie Annette dans laquelle il personnifia sa Lina chérie, on l'a souvent admiré ! Ce qu'on n'a peut-être pas assez apprécié, c'est le rôle de l'Ermite. Sans doute sa venue n'est pas préparée et il tombe dans le dénouement comme un *Deus ex machinâ ;* mais quels nobles accents il y fait entendre, surtout dans l'*arioso* qu'on coupe au théâtre ! Bien loin que son rôle soit inutile, son intervention sert à susciter dans l'âme de tous les personnages le sentiment religieux qui condamne tout commerce avec un suppôt de l'Enfer, mais qui les incite en même temps à pardonner au repentir.

Il est une observation que je n'ai jamais vu faire sur le *Freischütz*. C'est la parfaite corrélation qu'il y a comme sentiment et comme expression musicale entre l'air de Max au premier acte et celui d'Agathe au second. Même plan, mêmes oppositions. L'un et l'autre personnage passe par les mêmes alternatives d'angoisse et d'espoir, mais l'*andante* en *sol* de l'air de Max montre l'amoureux en parfaite communion de pensée avec la fiancée qui l'attend à sa fenêtre (*andante* en *ut* de l'air d'Agathe) et le sentiment est identique : c'est le même amour de la nature, le même fonds religieux, la

même tendresse rêveuse et ardente. Il y a là comme de la télépathie. Cette correspondance artistique était prévue par le poème, mais Weber l'a réalisée musicalement comme nul compositeur n'aurait su le faire.

De même, l'accent angoissé du beau *cantabile* en *mi* ♭ du trio du second acte, dans lequel Max affirme qu'il ignore la crainte d'être à minuit au fond des bois, évoque en nous, auditeurs, cette horreur instinctive et nous prépare à frissonner avec lui devant les épouvantements da la Gorge aux Loups. C'est de la suggestion.

Lié au roman d'amour de Weber avec Carolina Brandt (dans le *scénario* même on pourrait signaler des ressemblances avec sa propre histoire), œuvre pleine de tendresse et de mystère, mais animée en même temps d'une verve juvénile et ardente, le *Freischütz* symbolise la réussite éclatante, la cible touchée dans le noir, aux acclamations populaires. Écrite deux ans plus tard, *Euryanthe* est le suprême effort de l'artiste vers un idéal qu'il ne devait pas atteindre entièrement.

Dans la biographie de son père, Max-Maria de Weber expose les étapes de la composition d'*Euryanthe*. Il donne d'abord l'analyse du poème français, rempli d'épisodes romanesques et d'incidents absurdes, puis celle du scénario élaboré par Mme de Chézy, expose le contre-projet esquissé par le compositeur et résume enfin le texte adopté définitivement. La brièveté de cette étude ne me permet pas d'entrer dans de tels développements. Il est utile cependant de rappeler que, dans l'original, Lysiart, grâce à la connivence d'une gouvernante d'Euryanthe, a pu,

à travers le trou d'une toile tendue, entrevoir la jeune fille au bain et découvrir qu'elle a au sein gauche un signe en forme de violette. De retour à la cour du roi Louis, il peut donc, par la description de ce signe connu du seul Gérard, faire croire à celui-ci qu'il a obtenu les faveurs d'Euryanthe. Les soupçons de l'amoureux et sa fureur sont plus explicables. La pudique Mme de Chézy a imaginé pour l'héroïne un autre motif de confusion : sur le tombeau de l'ancêtre d'Adolar où vient prier Euryanthe, Églantine trouvait un poignard avec une inscription sanglante. A cette conception baroque, Weber a substitué celle plus invraisemblable encore de l'anneau empoisonné d'Emma et du rachat de la coupable par les larmes de l'innocence.

On peut admettre à la rigueur le trouble qu'éprouve Euryanthe lorsque, devant tous, Lysiart se vante, bien qu'à tort, d'avoir triomphé de sa vertu. Mais il est invraisemblable qu'elle renonce si vite à se justifier et ne tente même pas de le faire lorsqu'elle est seule avec Adolar dans la forêt. Invraisemblable aussi, ajoute M. Gehrmann, que l'infidélité supposée d'Euryanthe étant avérée à la fin du second acte, l'anneau dont se pare Lysiart soit rendu à la jeune fille, de manière à ce qu'elle puisse, dans la suite, l'arroser de ses larmes.

Malgré les corrections et les retouches qu'exigea le compositeur, la pièce resta saugrenue et l'on peut même s'étonner que Mme de Weber, si avisée pour signaler les scènes à négliger dans le livret du *Freischütz*, n'ait pas détourné son mari du choix d'un poème aussi absurde.

L'ouverture d'*Euryanthe* est peut-être ce que Weber a écrit de plus parfait dans le style symphonique. Eclat, concision, contrastes dans le coloris orchestral, accent dramatique et emportement fougueux, toutes les qualités de la nature de Weber y sont marquées au plus haut degré. Et cependant, à part le thème chevaleresque en triolets des huit premières mesures et le *fugato* des cordes qui succède au mystérieux *largo* en sourdines, elle n'est formée que de thèmes de la partition : d'abord les accents mâles d'Adolar exprimant sa foi en Euryanthe sur un rythme de marche guerrière, puis, comme idée chantante, le mélodieux *allegro* de son air : *O Seligkeit !* tout de tendresse émue. Ensuite les trois thèmes se mêlent, s'entrelacent jusqu'à ce qu'un appel répété sur la dominante formant pédale, traversé d'accords dissonants, prépare la modulation en *si* majeur et le vaporeux thème de l'apparition d'Emma. Rien de plus délicieux comme harmonie et comme instrumentation que les quinze mesures de ce *largo*. Le développement serré que Weber établit ensuite sur un *fugato* à deux voix, représente les sombres trames ourdies par le couple criminel Lysiart-Eglantine. Le *crescendo* conduit à un *tutti* dans lequel le thème chevaleresque semble, d'un coup d'épée fulgurant, déchirer ces intrigues funestes, puis, faisant un bond d'*ut* majeur en *mi* ♭, ramène, avec la tonalité du morceau, les thèmes de confiance et d'amour précédemment entendus.

Dans les fragments chantés du *Freischütz*, l'action était déjà traitée par scènes et non par morceaux. Ce sys-

VIEILLE ESTAMPE POPULAIRE RELATIVE AU *Freischütz*
(Scène première du premier acte).
(Bibliothèque de l'Opéra.)

tème est suivi, dans *Euryanthe*, avec une plus grande rigueur. En dehors des *soli* conçus dans les formes anciennes de l'air, chaque numéro de la partition se compose d'une série de récitatifs coupés par des dessins d'orchestre dramatiques, animés par la variété des harmonies, l'imprévu des modulations, la fermeté expressive de la déclamation, la participation du chœur à l'action. La scène aboutit au morceau d'ensemble qui en est le couronnement, mais cet ensemble ne vise pas uniquement à l'effet vocal ou instrumental, il recèle une puissance dynamique qui est comme la résultante et la condensation de ce qui l'a précédé. J'en citerai comme exemples le trio du premier acte avec sa magnifique péroraison sur le chant enthousiaste d'Adolar : *Ich bau' auf Gott ;* le duo du second acte entre Lysiart et Églantine, qui a servi de modèle à Wagner pour les sombres machinations d'Ortrude et de Telramund et surtout l'admirable *finale* de cet acte, dont les ensembles sont au moins aussi étroitement liés à l'action que ceux des *finale* du second acte de *Tannhäuser* ou de *Lohengrin*. Je n'en dirai pas autant de la scène des deux femmes du premier acte, — prototype de la scène entre Ortrude et Elsa, — car elle conclut par un ensemble vocalisé d'un style déplorable, qui ne peut s'expliquer que par une concession aux interprètes.

Dans la scène première du troisième acte, les deux tendances de l'œuvre, l'une vers le drame, l'autre attardée aux formes de l'opéra, sont en conflit. Après un prélude plaintif, un dialogue en récits mène à la période

agitato du duo entre Adolar et Euryanthe, écrit en phrases alternées, avec parties concertantes ; mais, à l'arrivée du serpent, reprend le drame. Pendant la lutte que dépeint à l'orchestre un rythme saccadé à contretemps, Euryanthe adresse au ciel une fervente invocation pour celui qu'elle aime. Vainqueur du monstre, sauvé par elle, l'ingrat l'abandonne. Restée seule dans la gorge déserte, elle adresse ses tendres plaintes à la source qui jase, à la lune qui luit... et chante une cavatine, mais une cavatine coupée par des phrases déclamées et dans laquelle la carrure mélodique n'est nullement observée.

Je pourrais décomposer de même la scène suivante, mais elle a moins de valeur. Dans le dernier tableau, à partir de la marche nuptiale, le drame a de nouveau le pas sur la musique. Le dialogue est concis, expressif, pathétique. L'intervention d'Adolar et son défi à Lysiart ont même dû se présenter à l'esprit de Wagner quand il fit se dresser Frédéric sur les marches de l'église, devant le cortège des noces de Lohengrin. Un ensemble mouvementé qui anime les uns contre les autres les partisans d'Adolar et les vassaux de Lysiart, précède l'intervention du roi. L'annonce de la mort d'Euryanthe, le cri de triomphe d'Églantine et son aveu d'infamie, la fureur de Lysiart trahi par sa complice, le désespoir d'Adolar, le retour à la vie d'Euryanthe et le bonheur du couple enfin réconcilié, célébré par l'allégresse générale, forment un *finale* très émouvant, moins large sans doute que celui du *Freischütz*, mais digne cependant du talent de Weber. Dans ce *finale* revient, en *ut* majeur,

le thème rasséréné de l'ombre d'Emma, l'âme en peine ayant obtenu son pardon.

Ce mystérieux thème du fantôme, qui accompagne le récit de la jeune fille dans le second tableau du premier acte, est rappelé on le sait, dans l'ouverture. Sur ces aériennes harmonies, Weber, voulait faire apparaître un tableau vivant où l'on aurait vu Euryanthe priant sur le tombeau d'Emma, l'esprit de celle-ci planant au-dessus d'elle et Églantine assistant à cette scène. L'opposition de l'auteur et du régisseur Gottdank fit échouer ce projet. Néanmoins le retour du thème au troisième acte, comme moyen d'évocation, est un essai de *leitmotiv*, ainsi que l'emploi de cette spirale mélodique sifflante qui caractérise la méchanceté d'Eglantine.

La candide Euryanthe n'a pas de motif propre, mais la couleur musicale, les harmonies délicates et tendres qui caractérisent ses airs, notamment la fraîche et délicieuse cavatine : *Glöcklein im Thale*, suffisent à la personnifier. De même le caractère héroïque d'Adolar s'exprime dans le rythme guerrier de ce qu'il chante. La jalousie et la rage de Lysiart s'exhalent avec véhémence dans son grand air du second acte : *Wo berg' ich mich?* dont les récits entrecoupés se heurtent à des éclats d'orchestre si furibonds. Sa colère s'apaise avec l'*andante* à 3/4 en *sol*, mais le monologue du traître s'anime de nouveau : une période *d'arioso* en *ut* mineur sur des bouillonnements d'orchestre (empruntée à la *Prière pendant la bataille*) prépare l'explosion de la strette furibonde : — *Zertrümmre, schönes Bild!* un des plus

terribles airs de basse qui soient, avec celui de Pizarre dans *Fidelio* et celui de Caspar dans le *Freischütz*.

Ce qui frappe le spectateur le moins musicien à l'audition d'*Euryanthe*, c'est la filiation évidente de Wagner par rapport à Weber. On y trouve en germe l'écriture harmonique, la déclamation mélodique des *Fées*, du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhaüser*, de *Lohengrin*. Wagner reconnaissait lui-même d'ailleurs ce qu'il devait à Weber. Si les formes mélodiques des *Fées* procèdent de Weber en droite ligne, si dans le *Hollandais volant*, les chœurs empruntent aux sonates de Weber plus d'un rythme guilleret, si le los de Vénus chanté par Tannhäuser est issu, avec moins de souplesse, de l'*allegro* de l'air d'Adolar : *O Seligkeit*, c'est surtout *Lohengrin* qui est comme imprégné de l'art de Weber. Le personnage surnaturel du chevalier au cygne baigne dans l'éther lumineux de l'apparition d'Emma : Elsa dit ses plaintes sur des harmonies et des timbres suaves déjà employés par l'auteur d'*Euryanthe ;* le morceau d'ensemble du second acte a dû fournir le plan du *finale* du second acte de *Lohengrin ;* de même, de l'*allegro* fougueux de l'ouverture dérive en partie la tumultueuse *Marche des Fiançailles*. Et d'où viennent tous les rythmes violents et vibrants, doués d'une si grande puissance dynamique, des fins d'actes de Wagner[1], et la Chevauchée des Walkyries, et les bondissements héroïques

[1] Finale du *Tannhauser* (2e acte), finale de *Lohengrin* (1e acte), finale des premier et second actes de *Tristan*, du premier acte de la *Walkyrie*, etc.

du jeune Siegfried, si ce n'est de la manière impétueuse et ardente de Weber ?... J'estime qu'il a fallu moins de génie à R. Wagner pour écrire ses premières partitions (jusques et y compris *Lohengrin*), venant vingt-cinq ans après Weber, qu'à celui-ci pour créer un style aussi neuf, aussi original, dont les caractéristiques sont la verve, la variété et la chaleur des rythmes, la saveur des harmonies, et cette déclamation énergique, étroitement adaptée à l'accent des paroles, martelée sur les intervalles de l'accord, dont on fera un si grand mérite à Wagner[1]. Dans cet ordre d'idées, ne trouve-t-on pas, dans la *Walküre* et ailleurs, des accents identiques à ces deux exclamations de l'Ermite du *Freischütz* (dans l'*arioso* en *mi* ♭ habituellement coupé au théâtre) : — *Wer höb'den ersten Stein wohl auf?* — *Wer griff in seinem Busen nicht?* On croirait entendre le courroux de Wotan.

Tous les procédés dramatiques de Wagner sont en germe dans Weber, même celui du *leitmotiv* que ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, n'a inventé, car, avant eux, non seulement Grétry qu'on cite toujours, mais Spohr dans son *Faust*, Hoffmann dans *Ondine*, en avaient fait emploi, sous forme de thème rappelé. Il était réservé à R. Wagner de donner le développement symphonique, dramatique

[1] Dans *Oberon*, l'*agitato* dramatique de l'air d'Oberon au premier acte, avec les arpèges ascendants ou descendants qui grondent aux violoncelles, certaines modulations conduisant en *crescendo* au retour de la tonalité, maintes pages du grand air de Rezia : *Ocean!* ont un accent mélodique et une saveur harmonique qui font pressentir le style wagnérien.

et symbolique prodigieux que l'on sait, au système du thème caractéristique essayé timidement par Weber dans les trois notes de timbale qui annoncent Samiel, dans les ricanements de petite flûte de la chanson à boire de Caspar, dans la spirale descendante qui simule les tortueux stratagèmes d'Églantine et dans l'appel mystérieux du cor enchanté d'*Oberon*.

Est-il bien utile d'exposer le sujet d'*Oberon?* La pièce de Planché n'est pas très supérieure comme valeur dramatique aux spectacles du Châtelet, et les adaptations françaises, bien qu'infidèles, comme toutes nos versions des opéras de Weber, en donnent une idée suffisante.

La disposition du sujet, roman d'aventures, mêlé de scènes de féerie, d'une succession tout artificielle, a interdit au compositeur la recherche de la psychologie des caractères. La partition se compose d'une série de morceaux de chant pour soli, duos, trios, quatuors, destinés à charmer l'oreille, mais qui n'ont pas plus de signification dramatique que ceux d'un opéra-comique français de l'époque et même moins. Il ne faut pas faire grief à Weber d'avoir, surtout dans l'état de santé où il se trouvait, intercalé dans *Oberon* des morceaux provenant de sa cantate l'*Accoglienza*, de sa musique pour un drame de Gehe, *Henri IV* et terminé la partition avec un *finale* de son opéra de jeunesse *Peter Schmoll*. Ce qui est prodigieux, c'est que, tracée dans les semaines qui ont précédé la représentation et par la main d'un mourant, l'ouverture ait combiné avec un art si presti-

ELISA PATON, MARIÉE A LORD W.-P. LENNOX
Créatrice du rôle de Rezia, d'*Oberon*, d'après une gravure de R. Newton.
(Bibliothèque Nationale, cabinet des Estampes.)

gieux des thèmes empruntés à la partition, mais si éloignés les uns des autres dans l'action. Cependant, malgré ce *pot-pourri*, l'unité artistique de l'ouverture est obtenue dans celle d'*Oberon* comme dans aucune autre de Weber. Et cette marqueterie musicale procure des sensations d'exquise fraîcheur et de radieuse allégresse.

Par la faute du livret, les personnages principaux n'ont pas de consistance. Il y a même ceci de singulier que les deux amants sont toujours séparés par le fait de l'action et ne chantent pas un seul duo d'amour (Weber sentait le défaut, mais ne put convaincre le librettiste). Leurs confidents, Fatime et Sherasmin, peuvent au moins s'avouer leurs propres sentiments. Huon et Rezia manquent de personnalité ; l'un est un chevalier brave et aventureux, l'autre une princesse des *Mille et une Nuits*. La bravoure de Huon, ce héros d'épopée, ne lui est même pas personnelle, il en doit les effets au cor enchanté dont Oberon lui fit présent. Oberon et Puck sont mieux caractérisés par le coloris féerique des scènes où ils paraissent et c'est au monde des esprits : Elfes, Kobolds, Ondines, que le musicien a su donner la vie.

Dans cette partition qui n'est point un drame lyrique, on peut distinguer trois éléments différents : le bouffon, le chevaleresque et le fantastique.

La tendance de Weber à la bouffonnerie lui a inspiré la fine ronde de nuit sur laquelle, en un contrechant joyeux, Rezia brode ses vocalises jubilatoires, le refrain de la chanson de Fatime au troisième acte et le *duetto*

suivant entre Fatime et Sherasmin, qui rappellent le style de l'opéra-comique français, enfin le spirituel chœur dansé de la séduction et le prodigieux *finale* où le thème du cor se transforme en une danse à trois temps, d'un effet burlesque, danse contrainte, obéissant à la magie.

L'ardeur chevaleresque se manifeste dans l'ensemble du premier tableau, dans les différents airs de Huon (bien qu'à des accents très fermes se mêlent des vocalises et des coupes mélodiques de style troubadour), dans le quatuor du second acte chanté sur cet *allegro* symphonique qui forme le principal thème de l'ouverture ; la fougue naturelle à Weber s'exalte dans l'air passionné de Rezia qui commence le *finale* du premier acte, dans le chœur brillant et sonore par lequel débute le second.

Bien qu'il y ait encore dans *Oberon*, d'autres belles pages d'une saveur mélodique toute personnelle : l'*andante* de l'air de Huon, annoncé par une ritournelle de violoncelle, et la jolie ariette de Fatime : *Arabien's einsam Kind* et la touchante cantilène de Rezia : *Traure, mein Herz!* bien que l'air grandiose de Rezia au second acte, d'un style si large, d'un accent si émouvant et qui atteste un sentiment de la nature si intense, soit une conception de premier ordre, s'il fallait choisir la partie caractéristique de l'œuvre, c'est aux scènes de féerie que la préférence devrait être donnée.

Weber a été le créateur du genre féerique en musique, l'évocateur par l'art des sons, du surnaturel. Jamais il n'a eu la plume plus légère, trouvé des harmonies plus

suaves, un coloris instrumental plus fluide que dans le fantastique. Mendelssohn aurait-il évoqué musicalement les Elfes du *Songe d'une Nuit d'été*, Berlioz eût-il noté les chants et les danses des sylphes, les *scherzi* où voltige la Fée Mab, si Weber n'avait, avant eux, fait babiller et sautiller les esprits dociles à la voix de Puck ?

Une autre remarque s'impose à propos d'*Oberon*. La partition décèle cette recherche de l'exotisme qui fait de Weber l'initiateur de la musique pittoresque. Gluck, dans un de ses ballets, emploie un thème russe. C'est un cas exceptionnel dans la musique d'opéra du XVIIIe siècle. Weber, dans *Oberon*, se sert au premier acte, pour la ronde des gardes du harem, d'un motif noté dans le *Voyage en Arabie* de Niebuhr ; il trouve la Danse turque du dernier *finale* dans l'*Essai sur la musique* de Laborde, et les trois notes initiales de cette mélodie forment l'appel de cor qui résonne pour la première fois à la fin de la vision de Rezia. Pour ce conte d'Orient, l'artiste a recherché le coloris oriental, de même que, dans *Preciosa*, il avait employé la couleur espagnole, dans le *Freischütz*, pastiché une marche populaire bohême. Toute sa vie, et cela tient peut-être à son existence nomade, Weber aima l'exotisme en musique et nul n'a imité plus de musiques étrangères (italienne, française, russe, polonaise, anglaise, hongroise et chinoise). — Blaze de Bury l'a judicieusement observé, — que ce compositeur réputé si foncièrement allemand.

V

A en croire R. Wagner, il n'y eut jamais de musicien *plus allemand* que Weber; il le dit en termes lyriques sur la tombe où les cendres de Weber allaient être ensevelies : — « Vois, maintenant l'Angleterre te rend justice, la France t'admire, mais seule l'Allemagne peut t'aimer; tu es sa chose, tu es un beau jour de son existence, une chaude goutte de son sang, une parcelle de son cœur. Qui donc nous blâmerait d'avoir voulu que ton corps devienne une parcelle de son sol, du sol de la chère patrie allemande? »

Certes Weber est de race allemande. Il est Allemand par ses aïeux, mais ses parents sont originaires de l'Allemagne du sud et de l'Autriche. Il naît à Eutin, mais c'est un pays du Holstein, c'est-à-dire à moitié danois, Ses voyages lui font visiter presque toute l'Allemagne, de Hambourg à Breslau et de Moorburg (sur le lac de Constance) à Berlin; il n'en franchit les frontières que quatre ou cinq fois, ce qui est peu dans une existence aussi vagabonde que la sienne. Sa dernière excursion lui fait traverser la France pour aller vivre quatre mois en Angleterre. Mais il s'y trouve exilé; il y souffre du climat brumeux, il tend les bras vers les siens qu'il ne reverra plus... Il est allemand aussi par le tour de ses *lieder*, il l'est par son humour, il l'est surtout par ses chants patriotiques qui enflammèrent l'ardeur nationale des Allemands régénérés après la guerre

de la Délivrance ; il l'est plus encore par son *Freischütz* dans lequel il a su condenser l'essence même du caractère, du *Gemuth* allemand, l'exprimer sous la forme de mélodies populaires et faire vivre la fantasmagorie germanique.

Allemand par le caractère de son chef-d'œuvre, Weber l'est aussi par son esthétique. Dès son arrivée à Dresde, en 1817, il écrivait dans l'*Abendzeitung* : « Les Italiens et les Français se sont formé une conception de l'opéra dans laquelle ils se meuvent de-ci, de-là, satisfaits, mais non les Allemands... Où, chez les autres nations, tout est sacrifié à la jouissance sensuelle momentanée, l'Allemand entend créer une œuvre d'art d'ensemble en laquelle toutes les parties s'unissent harmonieusement en une beauté totale. Par suite, la disposition d'un bon ensemble est la première nécessité... »

Dans ces lignes assez vagues, les commentateurs allemands veulent voir le projet d'introduire au théâtre la synthèse des différents arts. Les rapports de Weber avec Kind, sa correspondance avec Helmina de Chézy ont montré en effet qu'il avait cette intention et que, dans sa pensée, *Euryanthe* devait servir à réaliser « l'union des Arts-Sœurs[1] ». Il aurait eu dès lors l'intuition de l'œuvre complexe dont l'édification laborieuse conduisit Wagner à la fondation de Bayreuth. Bien qu'il n'ait pu comme lui célébrer son *Exegi monumentum*, il eut, aux yeux mêmes de son successeur, le mérite de créer un art allemand.

[1] *Kunst* (art) est féminin en allemand.

Weber est donc un précurseur de Wagner et le drame musical procède en partie de ses innovations dramatiques. Mais, outre ce continuateur génial, il a eu, toute une lignée de disciples. Ses œuvres théâtrales, le *Freischütz* surtout, ont servi de modèle à Marschner, à Lortzing, à Nicolaï, pour leurs opéras de demi-caractère, du moins dans l'emploi de la note populaire et humoristique. En dehors du théâtre, son romantisme, sa fantaisie impétueuse ont éveillé la fièvre d'un Chopin, d'un Schumann, d'un Liszt, au moins dans les formes renouvelées par lui, de la musique de piano. Des tempéraments plus calmes, ceux d'un Mendelssohn, d'un Hiller, d'un Stephen Heller, lui doivent, écrivait le pianiste Marmontel, « plus d'un contour de phrase, plus d'une construction de traits, brillants arpèges, développés ou brisés, accords stridents aux harmonies vigoureuses, aux timbres incisifs et mordants ».

Mais ce génie est-il aussi essentiellement germanique que ses compatriotes l'ont affirmé ? Ont-ils le droit de le confisquer ? Weber méprisait l'art italien, il haïssait la musique de Rossini et vitupérait Meyerbeer, son ami, pour avoir sacrifié à la mode du jour, et cependant il écrivait de Dresde à Gänsbacher : « L'art n'a point de patrie ; tout ce qui est beau doit nous être précieux, quels que soient le pays et le sol qui l'ont fait naître ! » S'il ne montra pas cet éclectisme à l'égard des opéras italiens, qui avaient d'ailleurs Morlacchi pour introducteur, il fut accueillant aux opéras-comiques français. Ce compositeur qui détestait la France, qui devait

Cliché Giesler.

MONUMENT DE WEBER, PRÈS D'EUTIN

glorifier les défaites de Napoléon, dédiait au roi Jérôme de Westphalie son *Ouverture à plusieurs instruments* et six valses à Marie-Louise, impératrice des Français, donnait tous ses soins aux œuvres de Cherubini, de Méhul, de Nicolo, de Boïeldieu ; non content de les avoir montées, il en appréciait publiquement les mérites et les signalait dans la presse.

L'étude même qu'il en avait faite avait dû exercer une influence heureuse sur son talent. Peut-être y avait-il gagné des qualités de concision, de clarté, un sens de l'effet direct et dramatique, qui font trop souvent défaut à ses compatriotes. Dans son œuvre la plus romantique, le tableau de la Fonte des Balles, l'adaptation de la description musicale aux incidents de l'action fantastique est d'une précision extraordinaire. Chaque épisode est peint d'une touche brève, rapide, saisissante.... L'ardeur fougueuse du tempérament de Weber, la vivacité spirituelle de ses rythmes, la couleur et la légèreté de son instrumentation, étaient faites également pour conquérir le public français.

Weber, qui n'en méprisait pas le suffrage, n'eût pas refusé de composer un ouvrage nouveau pour notre Académie royale de musique. Ce n'est pas lui qui eût écrit dédaigneusement, comme Wagner : — « Qu'aurais-je fait d'un succès à Paris ? » Au contraire, il se montra fort sensible à l'accueil bienveillant qu'il y reçut dans le monde musical et s'il s'indigna des procédés d'un Castil-Blaze qui s'appropriait sa musique et en tirait profit sans sa permission, c'est qu'il aurait voulu la présenter

lui-même dans son intégrité aux suffrages des Parisiens.

Bien que fondée sur le *Freischütz*, la vogue soudaine de Weber avait passé le Rhin ; la nouveauté de ses inspirations séduisit les nations étrangères dès qu'elle leur fut révélée. Je n'ai pas besoin d'insister sur les succès de Weber à Londres. En France, il y eut deux périodes dans la propagation de l'œuvre de Weber. La première va de 1824 à 1841. Elle débute par l'apparition du *Freischütz*, introduit à l'Odéon en 1824 par Castil-Blaze, sous le masque de *Robin des Bois*. Successivement, plus ou moins défigurés, on entend au même théâtre, *Preciosa*, une partie d'*Euryanthe*, qui devait être mise en scène à l'Opéra en 1831 ; puis de 1829 à 1831, la troupe allemande de Rœckel vient donner aux Italiens des représentations d'ouvrages allemands et notamment de ceux de Weber, avec le concours de la Schrœder-Devrient. Bélanger traduit quelques *lieder*, Legouvé les morceaux de chant de *Lyre et Glaive*, enfin le *Freischütz* entre à l'Opéra, accru d'un ballet et alourdi des récitatifs de Berlioz. Moins altéré dans l'adaptation de Castil-Blaze qu'on ne l'a écrit, le *Freischütz* créa chez nous le courant musical romantique. « De cette partition, toute bouleversée qu'elle fût, il s'exhalait un arome sauvage » qui ravissait Berlioz et pour l'étrange fantasmagorie de l'opéra allemand, tout Paris délaissa les solennités monotones de la tragédie lyrique.

La singularité de la pièce de Kind exerça certainement une influence sur le choix des sujets traités par

les librettistes. Scribe met une histoire de revenant dans la *Dame blanche*, Mélesville une statue animée dans *Zampa*, Rossini s'éprend de la couleur alpestre et de la poésie allemande avec *Guillaume Tell* ; Meyerbeer place Robert le Diable entre le mauvais génie, Bertram, qui est à la fois Caspar et Samiel, et Alice, son ange gardien, qui joue le rôle de la pieuse Agathe. Il introduit dans son œuvre une scène fantastique nocturne, mais, au lieu de faire apparaître un sanglier, des chasseurs et des chiens, comme il écrit pour l'Académie royale de musique, ce sont des ballerines qu'il dépouille du linceul des nonnes, pour leur faire jouer une scène de séduction.

Ce n'est pas seulement dans la poétique de l'opéra que les œuvres de Weber amenèrent une transformation. Elles infusèrent une vie plus intense aux récits, hachés d'accords plus stridents et moins prévus, fournirent aux musiciens une langue nouvelle, des allures scéniques plus rapides, plus nerveuses, des modulations plus neuves. Meyerbeer vit tout de suite le parti qu'il pourrait en tirer au point de vue dramatique et *Robert le Diable* témoigne de cette étude du style et des formes de Weber; mais l'auteur ne prit guère à son émule que des rythmes et des procédés d'instrumentation. Cette langue, Berlioz, fanatique admirateur du *Freischütz*, l'emploiera. Le romantisme assez niais des *Francs-Juges* s'inspire du romantisme allemand, et si neuves que soient les *Huit scènes de Faust*, Berlioz, en 1828, ne les aurait pas conçues aussi dégagées des influences

d'école, si Weber ne lui avait apporté la révélation d'un art nouveau. Quant à Hérold, il a peut-être un peu subi l'influence de Weber : mais la comparaison classique entre l'auteur de *Zampa* et celui d'*Euryanthe* semble fondée plutôt sur leur ressemblance physique et sur leur fin prématurée que sur des analogies musicales.

Les opéras de Weber eurent un renouveau de succès quand le Théâtre Lyrique les monta dans la période de 1855 à 1859. Sous les directions Perrin et Carvalho, on vit sur cette scène *Robin des bois* (1855), auquel, en 1866, devait être substitué, par des traducteurs nouveaux, le *Freischütz* authentique ou à peu près ; *Obéron* et *Euryanthe* (1857), *Preciosa* (1858), *Abou Hassan* (1859). Moins imbus que leurs prédécesseurs de l'influence italienne, les compositeurs français de la génération contemporaine trouvèrent dans l'œuvre de Weber des formules dramatiques et des recettes pour les scènes de féerie. L'auteur de *Maître Wolfram*, de la *Statue*, montre dès ce temps cette pratique assidue du style de Weber qui deviendra obsédante dans *Sigurd*. Gounod lui-même, pour créer le pauvre tableau symphonique du Rhône dans *Mireille*, fait appel aux procédés weberiens. Comme c'est aussi le temps où les œuvres de Weber faisaient fureur au concert, leurs élans passionnés, chaleureux, enfièvrent la musique des Lalo, des Saint-Saëns, des Bizet. A la fin même du XIXe siècle, on verra un Chabrier s'inspirer, dans ses *Pièces pittoresques* pour piano, des caprices rythmiques de Weber, un d'Indy dépeindre les emportements d'un

Max Piccolomini et les tendresses d'une Thécla avec des formes mélodiques en lesquelles le ressouvenir de Weber est encore accusé par la couleur de l'instrumentation.

C'est que, si Weber ne possède pas la nature harmonieuse d'un Mozart ou la profondeur d'un Beethoven, si même il n'égale pas L. Spohr, son contemporain, pour l'élégance harmonique, il est animé d'une flamme, enivré d'une sève de jeunesse qui le rend cher aux tempéraments jeunes et ardents. Ces dons naturels ont suppléé aux lacunes de son talent, plus instinctif que formé par la discipline scolastique.

On a dit de lui : « Weber, c'est le *Freischütz*. » Sans doute, mais si le *Freischütz* résume Weber, tout Weber n'est pas dans le *Freischütz*. Il est bon de connaître ses autres œuvres. On aperçoit alors que rarement un musicien a projeté plus fidèlement son image dans sa musique. Maladif, nerveux, impressionnable, de cet état physique provient sa mélancolie, la teinte sentimentale ou l'accent fébrile de telle ou telle page de son œuvre. Son ardeur au plaisir, son insouciance, son humour enclin à la gaminerie se reflètent dans la verve, la légèreté bondissante, les caprices de ses rythmes. De son père, l'ancien officier, le gentilhomme vaniteux, il tient peut-être sa nature chevaleresque, son impétuosité juvénile et sa mobilité d'esprit ; de sa mère, son fonds religieux, son mysticisme et « les principes qui furent les soutiens moraux de sa vie ». Ils s'affirmèrent dans

sa ferveur patriotique, dans la création du personnage de l'Ermite, dans les fortes scènes d'*Euryanthe*, dans la verdeur robuste des sonates, dans les chœurs d'hommes de *Lyre et Glaive*. Ces qualités natives se développèrent grâce à la vie de famille, à la conscience avec laquelle il remplit ses devoirs de *kapellmeister*.

Tendre époux, bon père, Weber fut dévoué aux siens jusqu'à l'héroïsme. Malade au point qu'il passa l'année 1824 presque sans pouvoir travailler, il accepte de composer pour l'Angleterre et d'y conduire un opéra nouveau. Ayant hâté sa fin par un long et pénible voyage, dont la fatigue s'accroît pour lui des répétitions, des concerts, des invitations dans le monde, il rassure sa femme par des lettres optimistes et enjouées, bien qu'il se sente perdu. Sa volonté, qu'il soumet docilement à la volonté divine, triomphe des défaillances de son tempérament, de ses crises de marasme, des affres de la phtisie et il meurt à trente-neuf ans, épuisé, après avoir donné l'exemple de l'énergie et de la virilité dans l'infortune.

Quant à son œuvre, si les créations grandioses d'un successeur génial l'ont momentanément éclipsée, elle est d'un art trop spontané, trop sincère, elle possède un don de vie trop intense pour périr. La devise inscrite dans l'écusson de la famille Weber, placé sur la maison du compositeur à Eutin, n'est-elle pas : *Resurgam ?*

BIBLIOGRAPHIE

En français, très peu de travaux complets sur Weber.

Gustave Bertrand : *Les Nationalités musicales dans le drame lyrique* (un assez bon chapitre sur Weber) 1 vol. in-18, Paris, 1872. Didier.

H. Blaze de Bury : un chapitre sur Weber dans *Musiciens contemporains*, 1 vol. in-18, Paris, 1856, Lévy; un autre dans *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, 1 vol. in-18, Paris, 1880, Lévy.

H. Barbedette : *Weber, essai de critique musicale*, 1 vol. in-8°, Paris, 1862, Heugel; 2e édition, augmentée, en 1873.

Paul Smyth (Ed. Monnais) : Étude biographique sur Weber dans la *Gazette musicale* des années 1865, 1866, 1867, 1868, compilation résumée des travaux allemands récents et notamment de la grande biographie de Max Maria de Weber, étude interrompue par la mort de l'auteur survenue en février 1868.

Marmontel : *Symphonistes et virtuoses* (un chapitre sur Weber), 1 vol. in-18. Paris, Heugel, 1880.

Ad. Jullien : un chapitre sur Weber dans *Airs variés*, 1 vol. in-18. Paris, 1873, Charpentier. — *Weber à Paris en* 1826, 1 pl. in-8°, Paris, 1877, réimprimée dans *Paris dilettante au commencement du siècle*, 1 vol. in-8° Paris, 1883, Didot.

Henri de Curzon : *Musiciens du temps passé* (un chapitre intitulé : *Les dernières années de Weber* (1824-1826) avec traduction de lettres à sa femme Carolina) 1 vol. in-18, Paris, Fischbacher, 1893.

Hector Berlioz a parlé de Weber dans ses *Mémoires, A travers chants*, etc. Voir aussi son *Traité d'instrumentation*.

Dans *La Visite de Wagner à Rossini en 1860* (brochure in-8°, Paris, Fischbacher, 1906), M. Ed. Michotte a donné de nouveaux détails sur l'entrevue de Weber avec Rossini à Paris, en 1826.

André Cœuroy : *Weber*, 1 vol. in-8°, Paris, Alcan, 1924, avec une bibliographie importante.

En anglais :

Sir Julius Benedict : *Weber*, dans la série des *Great musicians*, 1 vol. in-8°, Londres. Hueffer, 1881. (Ce livre contient quelques souvenirs personnels de l'auteur, qui fut élève de Weber.)

Voir dans le *Dictionary of music and musicians* (tome IV, publié à Londres, en 1889, chez Macmillan) l'excellent article sur Weber, signé P. S. (Dr Philippe Spitta).

Les principaux ouvrages allemands sur Weber sont :

Max Maria von Weber : *Carl Maria von Weber, ein Lebensbild*, 3 vol. in-8° édités en 1864-1866, à Leipzig, chez Keil et dont le troisième contient les Ecrits littéraires posthumes du compositeur, déjà publiés à Leipzig, en 1828, sous le titre de *Hinterlassene Schriften*.

W. Jähns : *C. M. von Weber in seinen Werken, chronologische, thematische Verzeichniss*, 1 vol. in-4°, Berlin, 1871.

Ces deux ouvrages ont servi de sources à la plupart des publications sur Weber, parmi lesquelles il convient de citer :

W. Jähns : *Carl Maria von Weber, eine Lebenskisse nach authentischen Quellen*, 1 br. in-8°, Leipzig, 1873, Grünow.

L. Nohl, *Musikerbiographien* (*VIer Band*) : *Weber*, 1 br. in-32, Leipzig, Ed. Reclam.

Aug. Reissman : *Carl Maria von Weber*, 1 vol. in-8°, Berlin, 1883, Oppenheim.

Bagge, *Carl Maria von Weber*, 1 br. in-8°, Bâle, 1889.

W.-H. Riehl, *Musikalische Characterköpfe*, tome II, in-18, Stuttgard, 1878.

O. Gumprecht : *Neuere Musiker* (*Carl Maria von Weber*) tome II, in-8°, Leipzig, 1882.

H. von Wolzogen : *Die Grossmeister der deutschen Musik*, tome I, in-4°, Hannover, 1897.

Gehrmann : *Carl Maria von Weber*, 1 vol. dans la série des *Berühmte Musiker*, in-8°, 1899, Berlin, Société *Harmonie*.

J. Kapp : *Klassiker der Musik : Weber*, 1 vol. in-8°, Stuttgard, 1922.

Comme lettres, souvenirs, etc. :

L. Nohl, *Musikerbriefe* (renfermant les lettres de Weber à Gänsbacher), 1 vol. in-8°, Leipzig, 1867, traduit en français par M. Guy de Charnacé sous ce titre : *Lettres de Gluck et de Weber*, 1 vol. in-18, 1870, Paris, Plon.

C. Maria von Weber : *Reisebriefe an seine Gattin Carolina*. (Lettres de voyage adressées à sa femme), 1 vol. in-8°, Dürr, Leipzig.

L. Spohr, *Selbstbiographie*, 3 vol. in-8°, Cassel, 1860 (quelques pages de souvenirs sur Weber).

R. Wagner : Plusieurs articles ou passages sur Weber dans ses *Gesammelte Schriften : la Musique allemande ; De l'Ouverture ; Oper und drama ; Ueber das dirigiren ; Mein Leben*.

A. Kohut, *Weber Gedenkbuch* (recueil d'articles sur divers points de la vie de Weber), 1 vol. in-8°, Leipzig, 1887.

Spécialement sur le *Freischütz*, consulter :

Fr. Kind, *Das Freischützbuch*, 1 vol. in-8°, Leipzig, 1843 (intéressants détails sur les rapports du compositeur et du librettiste, sur la légende, correspondance avec Weber, etc...).

Ed. Neukomm, *Histoire du Freischütz*, 1 vol. in-8°, Paris, 1867.

R. Wagner : *G. S.* tome I ; articles sur le *Freischütz*, écrits l'un avant la représentation, à Paris, en 1841, l'autre après. Le premier a paru dans la *Gazette musicale* des 23 et 30 mai 1841 et a été reproduit, en français, par M. Silège, dans *Dix écrits de R. Wagner*, 1 vol. in-18, Paris, Fischbacher, 1898.

Wittmann : Avant-propos du livret de Kind dans l'édition Reclam.

G. Servières, *Freischütz*, version du livret de Kind, précédée d'un historique de l'œuvre et de ses adaptations, 1 br. in-18°, Paris, Fischbacher, 1913. — *Episodes d'histoire musicale* (*Les Lieder de Weber*), 1 vol. in-18, Paris, Fischbacher, 1914.

Sur *Euryanthe* :

Maurice Kufferath : *Le Théâtre de R. Wagner : Lohengrin, la partition*, 1 vol. in-8°, 1892, Paris, Fischbacher.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE WEBER

Ce catalogue indique presque exclusivement les œuvres publiées et néglige la plupart des compositions de circonstance. Les éditeurs de Weber furent : Gombart à Augsbourg, Simmrock à Bonn, André à Offenbach-sur-Main, Peters à Leipzig et surtout Schlesinger à Berlin dont le successeur actuel est Lienau. Les dates marquées en regard sont celles de la composition et non pas de l'édition, sauf pour les recueils de Lieder.

Ouvrages dramatiques intermedes, etc.

Pour mémoire : *Die Macht der Liebe und des Weins* (1798) perdu.

Das stumme Waldmädchen (1800) transformée et remaniée. Voir *Sylvana*.

Peter Schmoll und seine Nachbarn (1803), non publié.

Rubezahl, opéra inachevé, publié en fragments ; l'ouverture transformée en celle du *Beherrscher der Geister*.

Sylvana (1810), Schlesinger.

Abu Hassan (1810), Simmrock.

Op. 37, Musique pour *Turandot* (1805-1809), Schlesinger.

Musique pour le drame de Muller : *Yngurd* (1817), inédite.

Musique pour le drame de Ed. Gehe, *Henri IV, roi de France* (1818), inédite.

Intermèdes pour *Preciosa* (1820), Schlesinger.

Der Freischütz (1820), Schlesinger.

Die drei Pinto (1820-1821), inachevé et publié par fragments.

Euryanthe (1823), Haslinger.

Oberon (1825-1826), Weish and Haves

Weber a beaucoup écrit de morceaux de chant dramatique, airs, duos, chœurs, intercalés dans des opéras ou des pièces de théâtre. Les principaux sont rappelés ci-après :

Op. 54. *Rondo alla polacca* pour ténor, et duo pour le *Freibrief*, opéra de Haydn, 1809.
Op. 52. *Ah! se Edmondo fosse l'uccisor*, pour *Hélène* de Méhul, 1815.
Op. 56. Scène et air pour *Lodoïska* de Cherubini, 1818.

Musique symphonique, concertos avec orchestre.

Op. 19. 1re Symphonie en *ut* majeur, 1807.
2e Symphonie en *ut* majeur, 1807.
Fanfare pour trompettes, 1805.
Marche pour trompettes, 1822.
Marche de fête pour la Société Royale des musiciens, 1826.
Op. 8. Ouverture pour plusieurs instruments (celle de *Peter Schmoll*, remaniée), 1807.
Op. 27. *Der Beherrscher der Geister* (celle de *Rubezahl* réinstrumentée), 1811.
Romanza siciliana pour flûte et orchestre, 1806.
Variations pour alto et orchestre, 1806.
Op. 45. Concertino pour cor et orchestre, 1806-1815.
Op. 20. Pot-pourri pour violoncelle et orchestre, 1808.
Andante et rondo ungarese pour alto, 1809. Voir plus loin op. 35.
Variations pour violoncelle et orchestre, 1810.
Op. 11. 1er Concerto de piano en *ut*, 1810.
Op. 26. Concertino pour clarinette, 1811.
Op. 73. Concerto pour clarinette en *fa* mineur, 1811.
Op. 74. 2e Concerto pour clarinette en *mi* ♭, 1811.
Op. 75. Concerto de basson, 1811.
Op. 32. 2e Concerto de piano en *mi* ♭ 1812.
Op. 35. *Andante et rondo all' ungarese* pour basson et orchestre, 1813.
Op. 79. *Concertstück*, pour piano et orchestre, 1821.

Musique de chambre.

Op. 6. 6 Variations pour piano, violon et violoncelle sur un air de *Samori* de Vogler, 1804.
Op. 22. Variations pour piano et violon sur un air norvégien, 1808.
Op. 18. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, 1809.
Op. 33. Variations pour clarinette et piano sur un thème de *Sylvana*, 1811.
Op. 34. Quintette pour clarinette et quatuor à cordes, 1815.
Op. 38. Divertissement pour piano et guitare, 1816.
Op. 48. Duo concertant pour piano et clarinette, 1816.
Op. 63. Trio pour piano, flûte et violoncelle, 1819.

Musique de piano.

Op. 1. 6 Fughettes, dédiées à Ed. de Weber, 1798.
Op. 2. Variations sur un thème original, 1800.
Op. 3. 6 Pièces faciles pour piano à 4 mains, 1801.
Op. 4. 12 Allemandes pour le pianoforte, 1801.
6 Ecossaises pour piano, 1802.
Op. 5. 8 Variations sur un air de *Castor et Pollux*, de Vogler, 1804.
Op. 7. 7 Variations sur l'air : *Vien quà, Dorina bella*, 1807.

Op. 9. Thème original varié pour piano, 1808.
Op. 10. 6 Sonates progressives pour piano à 4 mains, 1809.
Op. 12. *Momento capriccioso*, 1808.
Op. 21. Polonaise en *mi*♭, 1808.
6 Valses favorites pour piano, 1812.
Op. 28. 7 Variations sur la romance de *Joseph*, de Méhul, 1812.
Op. 24. 1re Sonate de piano en *ut* majeur, 1812.
Op. 40. Variations sur un air russe, (*Schœne Minka*), 1815.
Op. 39. 2e Sonate de piano en *la*♭, 1816.
Op. 49. 3e Sonate de piano en *ré* mineur, 1816.
Op. 55. Variations sur un thème tzigane, 1817.
Op. 60. 8 Pièces pour piano à 4 mains, 1818-1819.
Op. 62. Rondo brillant en *mi*♭, 1819.
Op. 65. *Aufforderung zum Tanz*, 1819.
Op. 72. 2e Polonaise en *mi*, 1819.
Op. 70. 4e Sonate en *sol*, 1822.

Musique religieuse.

1re Messe en *mi*♭ à 4 voix, orgue et orchestre, 1818.
Messe en *sol* majeur à 4 voix, orgue et orchestre, 1819.
Deux offertoires de la même époque.

Cantates pour soli, chœurs et orchestre.

Op. 14. *Der erste Ton*, pour soli, chœur et orchestre, 1808.
Op. 36. Hymne : *In seiner Ordnung schafft der Herr*, pour soli, chœur et orchestre, 1812.
Op. 44. *Kampf und Sieg*, à 4 voix, chœur et orchestre, 1815.
Hold ist der Cyanenkranz pour 4 voix, chœur et orchestre, 1817.
L'Aeco giuriza, pour soli, chœur e orchestre, 1818.
Op. 61. *Natur und Liebe*, pour soli, chœur et orchestre, 1818.
Op. 58. *Jubelcantate*, pour soli, chœur et orchestre, 1818.

Airs de concert avec orchestre.

Op. 16. Récit et rondo : *Il momento s'avvicina*, 1810.
Op. 50. Scène et air d'*Atalia*, 1811.
Scène et air pour ténor : *Qual altro attendi*, 1811.
Op. 53. *Signor se padre sei*, air pour ténor, chœur et orchestre, 1812.
Op. 51. Scène et air d'*Inès de Castro* pour soprano, 1815.

Chœurs, lieder à plusieurs voix, cantates avec accompagnement de piano.

Lied à 3 voix, 1803.
Grablied, à 4 voix d'hommes, avec orchestre d'instruments à vent, 1804.
Chorlied, 1809.
Die Lethe des Lebens, lied pour baryton avec chœur d'hommes, 1809.
Lenz erwacht, à 6 voix, 1812.
Das Turnierbankett, pour double chœur d'hommes, 1812.
An eine Freundin pour soprano, 2 ténors, 1 basse, 1812.
Der Kriegseid pour chœur d'hommes à l'unisson avec accompagnement d'instruments à vent, 1812.
Schwäbisches Tanzlied, à 3 voix, 1812.
Lebenslied am Gebürtstage, à 4 voix d'hommes, 1814.
Leyer und Schwert, op. 42, 6 chœurs à 4 voix d'hommes, 1814.
3 *Festgesänge*, cantates avec accompagnement de piano, 1818.
Du bekranzend unsre Laren, à 4 voix chœur et piano, cantate en l'honneur de la duchesse Amélie des

Deux-Ponts, sœur du roi de Saxe, 1821.

Wo nehm'ich Blumen her, à 3 voix, avec piano, cantate en l'honneur de la princesse Thérèse, 1823.

Op. 68. *Lieder* à 4 voix d'hommes, sans accompagnement.

2 chœurs à 4 voix d'hommes (*Reiterlied, Schützenweihe*), 1825.

Il y a des *lieder* à plusieurs voix dans les op. 23, 25, 54, 64.

Romances, lieder, duos, etc.

Die Kerze, 1802.

Umsonst (n° 7 de l'op. 71), 1802.

Entfliehet schnell von mir, 1802.

Ich sah sie hingesunken, 1804.

Serenade, 1809.

Op. 13. 5 *Gesänge* avec accompagnement de guitare, 1810.

Op. 15. 6 *Lieder*, avec accompagnement de piano, 1809.

Op. 29. 3 *Canzonette* sur textes italiens, 1811.

Op. 31. 3 *Duetti* sur textes italiens, 1811.

Op. 25. 5 *Deutsche Lieder*, 1812.

Op. 23. 6 *Gesänge*, 1813.

Op. 30. 6 *Deutsche gesänge*, 1813.

Op. 41. 4 *Lieder* pour voix seule (*Leyer und Schwert*), 1814.

Op. 43. *Bei der musik des Prinzen Ferdinands* (suite de *Leyer und Schwert*), 1816.

Op. 46. *Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten*, 4 *lieder* pour voix seule, 1816.

Op. 47. 6 *Balladen und Lieder*, 1816.

Op. 54. 7 *Volkslieder*, 1817.

Op. 64. *Volkslieder*, 1819.

Op. 66. 6 *Lieder*, 1819.

Op. 71. 6 *Lieder*, 1821.

Op. 80, 6 *Lieder und Gesänge*, 1822

Das Licht im Thale, ballade, 1822.

Elle était simple et gentillette (paroles de F. de Cussy), 1824.

10 Chants nationaux écossais arrangés avec accompagnement de piano, violon et violoncelle, 1825.

Chant de Nurmahal, tiré de *Lalla Rookh*, 1826.

TABLE DES GRAVURES

Maison natale de Weber, 48, Lueberkerstrasse, Eutin 9

Château et parc d'Eutin 17

Henriette Sonntag, créatrice du rôle d'Euryanthe 33

Samiel. — Le prince Ottokar. Dessins de costumes faits par P. Lormier pour la première représentation du *Freischutz* à l'Opéra (7 juin 1841) 41

Affiche de la première représentation d'Oberon, Théâtre-Royal de Covent-Garden (Londres), 12 avril 1826 49

Portrait de Carl-Maria de Weber, d'après une gravure anglaise de 1826. 65

Autographes : *a*) Alte Weiber (Vieilles femmes), *lied* humoristique de l'op. 54 (1817); *b*) Date et signature d'un écrit de Weber . 73

« Elle était simple et gentillette, » paroles de Ferdinand de Cussy, la seule musique qu'ait écrite Weber sur un texte français (1re page du morceau) 81

Vieille estampe populaire relative au Freischutz (scène huitième du second tableau du troisième acte) 89

Vieille estampe populaire relative au Freischutz (scène première du premier acte) 97

Elisa Paton, mariée à Lord W. P. Lennox, créatrice du rôle de Rezia, d'Oberon, d'après une gravure de R. Newton 105

Monument de Weber, près d'Eutin. 113

TABLE DES MATIÈRES

I. Années d'enfance et de jeunesse (1786-1816) 5

II. Le séjour à Dresde. Mariage de Weber. Les œuvres de sa maturité : le *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*. Le voyage à Londres. Sa mort. Retour des cendres de Weber à Dresde, en 1844. 35

III. Le compositeur. Ses œuvres purement musicales : musique de chambre, œuvres symphoniques, concertos, musique de piano ; œuvres vocales : *lieder*, chœurs, cantates, musique religieuse. 59

IV. Opéras et intermèdes dramatiques. Le génie novateur de Weber 79

V. Influence de Weber sur la musique allemande et notamment sur l'art de R. Wagner, et sur les compositeurs français. Conclusion. 110

Bibliographie française et étrangère 121

Catalogue de l'œuvre de Weber 123

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY 979

BINDING SECT. MAR 28 1968

ML
410
W3S4

Servières, Georges
Weber

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY